P149

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

D5071

TOM. 13
Nr. 1
1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
REV. IST. TEORIE LIT., t. 13, nr. 1, p. 1–212
BUCUREŞTI, 1964

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ACADEMICIAN G. CĂLINESCU

Redactor responsabil adjunct: prof. M. NOVICOV

Membri: ACAD. M. BENIUC
ACAD. AL. PHILIPIDE
prof. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R. (Iași)
I. C. CHITIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
D. MICU

Secretar de redacție: T. VIRGOLICI,

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1965.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, R. P. Română, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii, nr. 73,
București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 13 1964 Nr. 1

SUMAR

Pag.

Studii

G. CĂLINESCU, Ion Eliade Rădulescu 5

MIHAI NOVICOV, Estetica romanului 51

VLADIMIR STREINU, Din problemele versificaţiei . 75

RODICA FLOREA, Paul Zarifopol 89

MARCEL DUŢĂ, Problema realizării umane în opera lui Camil Petrescu . . 121

VIORICA NIŞCOV, Cîteva consideraţii pe marginea baladei *Costea Ciobanul* 145

Documente

RADU FLORA, Din relaţiile lui Alexandru Odobescu cu iugoslavii. Pe urmele originalului unei scrisori a acestuia către Societatea sîrbă de ştiinţă din Belgrad (1871) . 169

Recenzii

Anton Pann, *Scrieri literare (George Muntean)*; Al. Vlahuţă, *Scrieri alese (Ionel Oprişan)*; Ion Roman, *Şt. O. Iosif (Cornelia Ştefănescu)*; Denis Diderot, *Romane (Valeriu Ciobanu)*; *Basmele popoarelor Asiei (George Muntean)*; Maurice Boucher, *Le roman allemand (1914 — 1933) et la crise de l'esprit* (Romanul german şi criza spiritului) *(Viorica Nişcov)*; „Europe", ian.-febr. 1964, număr festiv Shakespeare *(Cornelia Ştefănescu)*; I. U. Jarník şi A. Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal (Ionel Oprişan)* 179

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 13 1964 N° 1

SOMMAIRE

Page

Études

G. CĂLINESCU, Ion Eliade Rădulescu 5

M. NOVICOV, L'Esthétique du roman 51

VLADIMIR STREINU, A propos des problèmes de la versification 75

RODICA FLOREA, Paul Zarifopol 89

MARCEL DUȚĂ, Le problème de la réalisation humaine dans l'œuvre de Camil Petrescu 121

VIORICA NIȘCOV, Quelques considérations en marge de la ballade *Costea Ciobanul* 145

Documents

RADU FLORA, Les relations d'Alexandru Odobescu avec les Yougoslaves. Sur les traces de l'original d'une lettre d'Odobescu adressée à la Société Scientifique Serbe de Belgrade (1871) 169

Comptes rendus

Anton Pann, *Scrieri literare* (Ecrits littéraires) (*George Munteanu*); Al. Vlahuță, *Scrieri alese* (Ecrits choisis) (*Ionel Oprișan*); Ion Roman (*Șt. O. Iosif*) (*Cornelia Ștefănescu*); Denis Diderot, *Romane* (Romans) (*Valeriu Ciobanu*); *Basmele popoarelor Asiei* (Les contes de fées des peuples d'Asie) (*George Munteanu*); Maurice Boucher, *Romanul german și criza spiritului* (Le roman allemand (1914 — 1933) et la crise de l'esprit) (*Viorica Nișcov*); „Europe" ian.-febr. 1964, număr festiv Shakespeare („Europe" janvier-février 1964, édition festive Shakespeare) (*Cornelia Ștefănescu*); I. U. Jarnîk et A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal* (Des doïnas, des refrains et des cris populaires de Transylvanie) (*Ionel Oprișan*) 179

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 13 1964 № 1

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Статьи

Дж. КЭЛИНЕСКУ, Ион Элиаде Рэдулеску 5

М. НОВИКОВ, Эстетика романа 51

ВЛАДИМИР СТРЕИНУ, Один из вопросов версификации 75

РОДИКА ФЛОРЯ, Пауль Зарифопол 89

МАРЧЕЛ ДУЦЭ, Проблема изображения человеческой личности в произведениях Камила Петреску 121

ВИОРИКА НИШКОВ, Несколько соображений в связи с балладой *Костя Чобану* 145

Документы

РАДУ ФЛОРА, О связях Александру Одобеску с югославами. По следам оригинала одного его письма, адресованного белградскому Сербскому научному обществу (1871) 169

Рецензии

Anton Pann, *Scrieri literare* (Литературные сочинения) (*Джордж Мунтян*); Al. Vlahuță, *Scrieri alese* (Избранные сочинения) (*Ионел Опришан*); Ion Roman, *St. O. Iosif* (Ш. О. Иосиф) (*Корнелия Штефэнеску*); Denis Diderot, *Romane* (Романы) (*Валериу Чиобану*); *Basmele popoarelor Asiei* (Сказки народов Азии) (*Джордж Мунтян*); Maurice Boucher, *Le roman allemand (1914 — 1933) et la crise de l'esprit* (Немецкий роман и кризис духа) (*Виорика Нишков*); „Europe" ian.-febr. 1964 (Юбилейный номер, посвященный Шекспиру) (*Корнелия Штефэнеску*); I. U. Jarnik, A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal* (Ардильские дойны и частушки) (*Ионел Опришан*) . . 179

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ION ELIADE RĂDULESCU

DE

G. CĂLINESCU

După D. Cantemir, a doua mare personalitate a literaturii romîne este fără îndoială I. Eliade Rădulescu, scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfăşurat deopotrivă în viaţă şi în artă, înzestrat cu mari însuşiri şi cu tot atît de mari cusururi. Ieşea din acea obscură pătură de tîrgoveţi care avea să răzbată printre marile familii boiereşti şi să întemeieze Romînia modernă. Tatăl, Ilie Rădulescu, era originar din Tîrgovişte şi trăise în medii neguţătoreşti. Ar fi fost crescut în casa unui comerciant din Turcia. La începutul veacului era statornicit la Tîrgovişte cu soţia Eufrosina care ştia numai carte grecească, fiind poate o grecoaică şi aparţinînd, se presupune, familiei Danielopol. Acolo se născu, la 6 ianuarie 1802, Ioan. Dar Ilie avu la început în totul patru copii din care trei muriră (deşi fiul lui Eliade pomeneşte numai de doi, de Ioan şi de o Luxiţa, care în 1894 mai trăia):

Trei fraţi ce avusesem părinţii mei pierdură
Şi rămăsesem singur cu-al lor fierbinte dor
Trei fii creştea în mine tînăra lor căldură
Şi le zîmbea în mine toată nădejdea lor.

Dacă aceste versuri sînt strict biografice, atunci s-ar explica de ce Ilie şi Eufrosina se arată aşa de ospitalieri cu nişte copii de bulgari refugiaţi. Doi din aceşti fraţi, sau alţii, ar fi murit de ciumă în 1829.

Pe Rădulescu îl aflăm prin 1810 căpitan de poteră şi cam în aceeaşi epocă (1806—1812) „colonel" prin Ruşi peste cinci mii de dorobanţi. La 1821, Ilie zise lui Ioan: „Băiete, tu rămîi acasă" şi se puse sub steagul Vladimirescului. Nu era sărac. Va avea moşie în Gîrboveni sau Slujitorii din plasa Grindul Făgăraşului şi proprietate în Bucureşti pe

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 1, P. 5—40, BUCUREŞTI, 1964

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

calea Herăstrău, cu o grădină atît de mare că da în uliţa Visarionului. Cînd în 1823 Eliade rugă pe tată-său să-i cumpere locul din Tîrgul de afară, de la Obor, pe atunci barieră, de unde îşi luase rămas bun de la G. Lazăr, tatăl i-l cumpăra; Niţă fu înconjurat de iubire dar nu lăsat în voile lui. Părinţii îi „dau pe foi" cînd voia să-şi facă „chefurile" şi fiindcă copilul era „ţestos" şi scula vecinii cînd plîngea îi aplicau un tratament neşovăitor. Niţă dă de pe acum semne de creştinism radical şi de voluptate a martiriului, căci pălmuit pentru devastarea unui borcan de dulceaţă, el întoarce şi obrazul celălalt, zicînd: „Mai dă!". Ce-i drept, tată-său, îl pălmuieşte din nou. În 1811, Niţă se afla la Bucureşti şi frecventa pe un dascăl Alexe care îl învăţa greceşte pe *Octoih* şi *Psaltire* şi care, poate, fi acela căruia Eliade i-a tras părul printr-o gaură făcută cu burghiul în uluci. În poarta bisericii Creţulescului auzi un vizitiu citind lumii adunate din *Alixăndrie*. Îşi cumpără numaidecît istoria şi ajutat de nişte olteni ştiutori de carte care lucrau în via părintească descifră slova chirilică, desăvîrşind studiile în podul casei. În 1812, fiind vestita ciumă a lui Caragea, fu trimis la moşie la Gîrbovi, unde şedeau, de altfel, de obicei o bună parte din an. Aci „mai un an" petrecu slobod, mergînd îndeosebi la stîna unor ciobani care aveau cărţi populare: *Epistolia*, *Avestiţa*, *Istoria lui Arghir*. Citea acum şi în biserica satului, declama din *Arghir*, cu biciul în mînă „Hip! Hop! la a mea iubită" şi făcea şi stihuri închinate guturaiului. Întors la Bucureşti, copilul fu dat la alt dascăl de elinică, la „bietul Naum", care trebuie să fie Naum Rîmniceanu, stihuitor el însuşi. Acesta îl puse să cumpere „cartea lui Papazoe ori Polizoe" şi pentru că era romîn tălmăcea copiilor din elineşte în greceşte şi din greaca nouă în romîneşte, aşa încît putea fi priceput. Gramatica, Hrisorora, Esop, astea fură marile ştiinţe predate de „bietul Naum". De aci Niţă trecu prin 1815 la şcoala grecească de la Măgureanul, şcoală cu pretenţii, al cărei director fusese vestitul Lambru Fotiadi (acum era Veniamin de la Mitilene), aşa de cu pretenţii că unii şcolari se socoteau „studenţi". Se predau aci, pe lîngă obositoare mărunţişuri de gramatică, noţiuni de poezie şi de filozofie, operele filozofice ale lui Condillac, de pildă. Iatropolu făcea lecţii despre ideologia lui Destutt de Tracy, pe lîngă un curs de matematici după Lacroix. În 1818 Veniamin se bătu cu Neofit Duca, de unde urmă izgonirea celui dintîi. Tînărul Niţă, care-şi va zice acum Eliade, numit astfel, afirmă el din şcoală, după numele Ilie al tatălui, n-avea simpatie pentru grecii care priveau pe romîni de sus. El şi cu alţi colegi romîni, Pandeli, Năneşcu, Cernovodeanu, Orescu, Darvari, Merişoscu etc. trecuseră la „şcoala academicească" a lui Gh. Lazăr unde se predau „ştiinţele filosoficeşti şi matematiceşti" în scopul de a se scoate ingineri hotarnici. Lazăr, printre altele, făcea curs şi despre Kant, din care începuse a traduce. Acest Lazăr, om înalt, uscăţiv, înveşmîntat ungureşte şi împodobit cu favorite, ştiuse să impună un respect nemăsurat prin cunoştinţele sale de geometrie şi chipul inspirat în care îşi preda lecţiile. Cînta şi din vioară. Pandurii lui Tudor Vladimirescu îl rugau să le regleze tirul: „Staţi să vie neamţul, să îndrepte tunul". Cu toate astea, doi şcolari ai săi îl legară şi-l căzniră să le dea pietre preţioase, nişte greci eterişti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

traseră cu puşca asupra lui. Profesorul avea un ceas de aur pe care un Andrei Adamescu îl oferi în 1870 Muzeului Naţional. Înfierbîntaţi de atîta filozofie, tinerii audiau de la o vreme şi pe Vardalah de la din nou deschisele clase greceşti la lecţiile despre Tracy, pe care acesta le făcea pe lîngă altele de retorică şi de analiză a poeţilor greci. Ciracii lui Lazăr începură a fi trimişi de Eforie prin Europa. Familia afirmă că înainte de aceasta, Niţă ar fi fost dat de tată-său la lipscănia unei rude, unde gonea muşterii spunînd „adevărul", cum învăţase la şcoală, că stamba iese la spălat. Pe Eliade îl luară, în 1820, ca profesor ajutor al lui Lazăr cu 100 lei pe lună, pentru aritmetică şi geometrie. Două cursuri, de limba latină şi de franţuzeşte, fură încredinţate lui Erdeli. După plecarea lui Lazăr, Eliade rămase în locu-i şase ani, bineînţeles cu plată. Totuşi, mai tîrziu mintea afirmînd că a profesat „gratuit". Într-o singură odaie, ce fusese fierărie, suferi „gerurile iernilor şi crivelele ce spulbera zăpada pe o fereastră şi o scotea pe alta". Şcolarii aduceau singuri lemne cu care umpleau o sobă spartă, producătoare de fum. Eliade făcea ciracilor săi („doi fraţi Poppi, George şi Alecu, Stanciul Căpăţineanul, Gr. Pleşoianul, Jiianul, Mălureanul, Gorjan, patru elevi Moldoveni etc.") cursuri de „Aritmetică raţională (Francœur), de geometrie şi trigonometrie, de geographiă matematică sau astronomică", de gramatică. Apoi nu mai e singur, are colegi pe Răducan Măinescu, pe E. Poteca, C. Moroiu, I. Popp, S. Marcovici şi (la clasele începătoare, după metodul lancasterian) pe T. Palade. Pentru şcolarii săi compusese, spre a fi spusă la intrarea în clase, *Cîntarea dimineţii* (1822)

Cîntarea dimineţii
Din buzi nevinovate,
Cui altul se cuvine,
Puternice Părinte,
Decît ţie a da?

Tot pentru ei pregătise din 1820 manuscrisul Gramaticii. În 1827 Eliade fu iniţiat de Dinicu Golescu în planul Societăţii literare, ale cărei statute le întocmi poetul. Pe toamnă, de frica ciumei, fugi chiar la moşia cunoscutului boier, la Goleşti. Acolo, Golescu, Eliade şi Căpăţîneanu, profesorul destinat Craiovei, jurară foarte conspirativ în altarul bisericii să împlinească programul Societăţii. În primăvara anului 1828, Eliade pleacă la Sibiu să tipărească Gramatica cu „cheltuiala coconului Scarlat Roset", care cocon, mărturisea poetul mai tîrziu, nu i-a dat totuşi nici un ban.

Încă dinainte Eliade cunoscuse pe Maria Alexandrescu căreia îi jurase credinţă. Trecerea munţilor era o despărţire :

Munţi ne desparte, zilele trec
Şi n-au nici pace, nici mîngîere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La întoarcere, poetul se ţinu de cuvînt şi se căsători :

Dar iată ceasul de însoţire
Şi necălcatul meu jurămînt,
Credinţă, dragoste, crezămînt
Jur ţie-n sfînta noastră unire.

Părăsi Sf. Sava şi începu să facă jurnalistică. La 8/20 aprilie 1829 apăru întîiul număr din „Curierul romînesc". După un an, la 11 octombrie 1830, cumpără singura tipografie particulară ce se afla, aceea a d-rului Caracaş, de la cişmeaua lui Mavroghene, pe care o instală pe terenul cumpărat de tată-său, la Obor, aşezînd presa chiar în locul unde fusese patul lui Lazăr. Cumpărarea o făcuse în asociaţie cu unchiul său N. Rădulescu, care apoi renunţă, prin despăgubire, la partea sa. Eliade avea deci bani, fie că moştenise, fie că luase zestre.

În 1829, ciuma i-ar fi secerat amîndoi părinţii, mama fiind în vîrstă numai de 32 de ani. Însă cum Eufrosina nu putea avea cinci ani cînd născu pe Eliade, urmează că sau murise înainte, sau fusese cu mult mai în etate. Alte necazuri se abătură asupra poetului. Pînă în 1830 avu doi copii, un băiat Virgiliu şi o fată Virgilia :

Numele „tată" de două ori
Coboară focul ce-n cer viază.

Băiatul muri înainte de 1830, fata în 1832. („Ah, al meu sînge vă însoţeşte ! Virgil ! tu scumpe fiu, ş-al meu dor !")

Încă de acum începe să bată aripile unei furtuni ce se simte că a zguduit toată viaţa căsnicia lui Eliade. Soţia era geloasă şi poate avea temeiurile ei, căci adversarii insinuează că poetul întreţinea legături fructuoase cu alte femei. Locotenentul Zalic de la 1848 ar fi fost „fiu vitreg al lui Eliad", adică desigur nelegitim, ceea ce ar arăta infidelităţi în primii ani de căsătorie. Fapt este că poetul se plictisise :

Îmi imputa vini ce nu le aveam ;
Aşteptam oşlnda l-orice faptă mare ;
Eram bănuit chiar cînd mă smeream :
Ş-apoi împăcată era iertătoare.

Deveni mizantrop („urîsem omenirea") şi se gîndi să divorţeze, să se ascundă de lume. Îl oprea însă copilul ce mai trăia la 1830 :

Vream să desfac cu lumea oricare legătură,
Să fiu slobod în toate, să fiu numai al meu :
Dar mă ţinea într-însa o singură făptură
Ce-mi răsfrîngea în lume pe însuşi Dumnezeu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Caută să uite în muncă:

Voiam să-mi sparg veninul, să uit cele trecute;
Munca îmi era dragă, ca uriaș munceam.

Într-adevăr, de aci încolo, pînă în 1848, activitatea lui de jurnalist, traducător, editor este considerabilă. Din decembrie 1832 este și redactor al „Buletinului" oficial prin care, implicit, devine slujbaș al Postelniciei. Capătă titlurile de pitar, paharnic, clucer. Avu alți copii și la 1848 era tată a patru fete și al unui băiat, Ienache (născut în 1846). În primii ani ai căsătoriei, și s-ar zice că după moartea întîiului copil, Eliade luă în casă pe Gr. Alecsandrescu. Ședea acum în mahalaua Dudescului. Ne putem întreba dacă Maria Alexandrescu nu era tîrgovișteancă și ea și rudă cu Gr. Alecsandrescu. Asta ar explica îngrijirile pe care le dădu Eliade tînărului bolnav de tifos. Soțul, în ceartă cu nevasta, zugrăvi în *Visul* „o iasmă" stricătoare a cinstei casnice:

Ce spaimă de-ntunerec! ce iasmă îngrozitoare!
Viclean ascuns, fățarnic, împelițat Satan.
Un duh semeț de vrajbă, turbat de răzbunare!
Șarpe îi era limba! pe cinstea mea dușman.....

Parcă era femee...trăsuri amestecate
Se glicevea pe față-i de nevoiaș bărbat:
Lungă, lungă subțire și ouse înșirate,
O sprintenă momîie forma grozavu-i stat.

Ochii îi erau negri ș-un foc în ei de sînge,
Subt ei un nas lung groaznic umfla fatale nări;
Gura-i un iad de largă voia cochet a strînge;
Scălămbu era-n față-i, în trupu-i, în mișcări.

Galbenă și uscată, fața-i cea lunguiață;
Pînă la urechi buza-i d-ocară-nveninată;
Un rumen de strigoaică în veci se-mprumuta.

Picioare de insectă ce foametea vestește;
În veci nesățioasă cu cinstea se hrănește
De la străin și rude, fără-a putea-o da.

Poetul destăinui în altă diatribă că spăimîi-găligan, care dezuni „două inimi calde" era „Ingratul", adică Gr. Alecsandrescu. Vina lui nu fusese în nici un caz de ordinul adulterului, mai ales de va fi fost din „rude", ci delațiunea, limba de șarpe:

Spion faptelor mele ardea de răzbunare,
Și-n tribunalul lumii pîrîș mă osîndea!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ca o culme a nefericirii, taina lui Eliade căzu și în gură de femeie „ușure". Soțul se hotărî atunci să se libereze, mărturisind :

Taina-mi nu mai fu taină, povara scuturai ;
Parcă eram slobod, voii să-mi schimb viața,
Dar nici o fericire mai mult nu mai aflai.

Alecsandrescu plecă din casa lui Eliade, care-i păstră o ură nestinsă. Pînă la 46 de ani viața scriitorului a fost laborioasă, totuși fără mari evenimente. Jurnalist, organizator de școli ca membru în Eforie, el e un personaj proeminent. Cu toate că tipărește gratuit unora, al căror nume preferă să-l tacă, trebuie să fi avut stare. Slujbaș la Postelnicie, se mai folosi cîțiva ani de monopolul în materie de tipografie, unde știa să-și învîrtească afacerile. Adversarii îl bîrfeau că făcuse „din literatură o meserie ș-o negustorie". Cînd i se dădu de către Kisseleff să tipărească Regulamentul, fără a-l putea pune în comerț un an, cu îndatorirea de a oferi gratuit guvernului 300 de exemplare, Eliade, cu aere naive, propuse să i se plătească după un an toate exemplarele ediției. Kisseleff admise răscumpărarea a 2 000 de exemplare. Tipograful-poet, făcînd distincție între facultatea de a cumpăra și cea de a edita, trase cu 1 500 de exemplare mai mult, nefiind doar „nerod". După un an, guvernul nevrînd încă să răspîndească Regulamentul, luă de la Eliade ediția de 2 000 exemplare, plătindu-i suma cuvenită. Atunci editorul, profitînd de neghiobia noului Postelnic obținu o autorizare de a vinde Regulamente la autorități, scoțînd afară ediția clandestină. Consulul prinse de veste și sfătui pe Eliade să oprească vînzarea, probabil (editorul nu face nici o aluzie) cumpărîndu-i celelalte exemplare. Mică excrocherie, cu acoperire legală. Eliade face un caz enorm de inexistența în textul tipărit a unui articol ce anula autonomia legislativă a țării, adăugat ulterior în original. El ar fi observat lucrul cel dintîi. Cînd în 1836 se dezbătură în Adunare modificările la Regulament, el pendulează între Curte care voia să nu se strice cu Rusia și între partida națională, făcînd pe mijlocitorul și nemulțumind pe toți. Plăcerea de a se afla în centrul marilor evenimente, de a fi luat în seamă, este oricînd evidentă la Eliade, care se silește să pătrundă în marea societate. Cîtăva vreme este favoritul lui Al. Ghica și trece drept poet al curții. E drept că un astfel de post nu exista oficial, dar imitînd curtea din Viena și Ghica și Bibescu par a fi afectat protejarea cîte unui poet. Deși se jură că nu și-a „plecat genunchii în veci spre lingușire", Eliade exaltă pe Ghica proclamîndu-l simbol al dragostei, Om prin excelență. Cu prilejul cutremurului de la 1838 :

Un Om pe uliți trece ce n-are ale sale,
Ce-ai săi nu mai cunoaște decît al său norod,
Ce plînge omenirea în strălucita-i cale,
A cărui legăminte se leg în mare nod.

Ocrotit de stăpînire, înconjurat de rude bogate (tipografia publică opere cu cheltuială din fondul D. N. Daniilopulo), poetul se-mbogăți.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Era precum se ştie proprietarul „cîmpului lui Eliad", în virtutea căruia se va intitula în Issachar „bietul Eliade de la Obor". Acolo va avea „trei case mobilate, compuse din 36 încăperi", tipografie, litografie, fonderie, devastate în 1848. Eliade nu putea rămîne în afara mişcărilor de redeşteptare naţională care se urmau latent, fără întrerupere. Iniţiat în Societatea secretă de la Goleşti, el primi să intre, la 1833, alături de I. Cîmpineanu, în noua *Societate filarmonică*. Se „încurcă" să-i facă statutele, dădu şi bani mai mulţi decît alţii. Pe faţă, Societatea urmărea promovarea teatrului naţional şi la 20 ianuarie 1834 se anunţa deschiderea şcoalei „de muzică vocală, de declamaţie şi de literatură". Cu marea lui putere de muncă, poetul se devotă asociaţiei, care însă acoperea o organizaţie politică ocultă, ce visa unirea, egalitatea, emanciparea ţiganilor, votul universal etc. Minată de intrigi şi indiscreţii, Societatea se risipi şi Eliade puse toată vina în alţii, în Bolliac, Alecsandrescu. De fapt, lui însuşi reformele liberale nu-i plăceau şi, proprietar, aparţinînd unei clase negustăreşti, vedea cu ochi răi programul extremist. Mărturisi numaidecît apoi că fusese orbit; cu toate că mai tîrziu va susţine că iniţiatorul asociaţiei secrete fusese el, alături de Cîmpineanu :

Căzut şi eu în cursa urzirii prea spurcate
Ce ia însuşi vederea, ca orb am-naintat.....

Ce loc de periciune ! ce sfaturi zăpăcite !
De tine numai vrednici şi d-oricare smintit !
Al ţărei Pandemoniu şi cuibul de ispite !
O ! cît am plîns bărbaţii ce rău s-au amăgit !

Eliade ar voi să spună că tendinţa extremistă, „eteria ocultă", se strecurase din afară în societatea lui mai moderată. Duhul venea de la „Şcoala rodiniană", altă societate revoluţionară întemeiată la Paris, în piaţa Sorbonnei, sub direcţia lui Ion Ghica, poreclit de Eliade Rodin, după eroul din *Le Juif errant* al lui Eugène Sue. Poetul va fi mereu apărătorul ordinei legale şi al lui vodă. În 1840 se încearcă răsturnarea Domnului, printre conjuraţi aflîndu-se N. Bălcescu şi Gr. Alecsandrescu; scopul era, se bănuieşte, întronarea Cîmpineanului. Şcoala rodiniană îşi dădea fructele. Se făcură arestări, căzînd victimă şi Ingratul. Într-un articol publicat în „Foaca pentru minte" (1841) Eliade lua poziţie reacţionară, cu gesturi de aparenţă liberală, atacînd Regulamentul tocmai pentru ideile lui înaintate. Exaltarea noţiunii de opinie publică i se părea prematură şi periculoasă. Avea greutate pentru el numai opinia omului conştient de răspunderile sale, aparţinînd unei clase active. Marile reforme, observa încă de pe acum, sînt nefaste cînd, pripite, înfăţişează simple forme fără fond : „... ne-am schimbat numai vestmintele, ne-am lăsat părul să crească şi ni l-am tuns, ne-am ras barbele, ne-am lepădat papucii şi ciacşirii, ne-am pus în loc de ciacşiri pantaloni, în loc de papuci galbeni cisme cu lustru, şi am început a ne acconcia şi încîrlionţa părul, a ne încrăvăta gîtul, şi credem că am schimbat şi ideile cele vechi ale fanariotismului şi ale ianicerismului". Pe Eliade îl interesează opinia negustorului care, obişnuit să plătească poliţa la scadenţă, ştie ce e răspunderea, opinia dască-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lului, a boierilor de a doua și a treia clasă, numiți în deriziune „ciocoi". Este pentru acești ciocoi și împotriva marilor boieri, vînduți străinilor. Totdeauna poetul a susținut că n-a existat la noi boierie ereditară, ci numai funcțională, clasa conducătoare fiind deschisă oricui. Starea de spirit a lui Eliade e clară : el avea ciudă pe boierimea cu pretenții care-l privea de sus pe el, om nou, pătruns numai prin merit, dar și repulsie față de revoluționarii care umblau să strice o ordine în sînul căreia se strecurase. Conservatorismul acesta este al tuturor oamenilor fără trecut. Prin Domn, fostul dascăl de la Sf. Sava nădăjduia o înaintare ocrotită. Pentru articolul de la 1841 pretinde Eliade a fi fost dat în judecata criminală de o comisie numită ad-hoc prin stăruința consulatului rus și a celui francez, sub învinuire de complot, articolul fiind denumit „proclamație la revoluție". Nu fu nici o consecință. Dar în 1842 izbucnise o nouă mișcare la Brăila, pentru eliberarea Bulgariei, în care avu un vag amestec și Eliade, mai mult ca un agent observator al Domnului. Complotul fusese, după toate semnele, alimentat din afară în scopul răsturnării lui Ghica. În acel an apărură la Bruxelles vreo cîteva ediții dintr-o broșură franceză, *De la situation de la Valachie sous l'administration d'Alexandre Ghika* prin care, cu calomnii, se cerea înlăturarea Domnului. Lucrul se și întîmplă. Ideea fixă a lui Eliade că toate „zaverele" se produc din instigație țaristă, e adevărată numai în sensul că spre a combate puterea turcească Rușii ajutau discret aspirațiile, de altfel spontane, ale naționaliștilor. Poetul făcea profesie zgomotoasă de antițarism, cu toate că i se arăta negru pe alb că altă dată avusese o atitudine contrară. La 1844, Trandafiloff, obținînd de la Bibescu concesiunea unor exploatări miniere, Eliade scoase pe foi volante, după metoda lui Voltaire, diatriba *Măcieșul și florile* în care vorbea străveziu de un măceș căzut într-o grădină :

Of ! încoace, of ! încolo
Of ! grădina răsuna.

Vulgaritatea sănătoasă a tonului, actualitatea chestiunii, răspîndiră satira și sporiră popularitatea lui Eliade. Poate tocmai pentru aceasta, și fiindcă intrase și în grațiile noului Domn Bibescu, Eliade nu fu chemat în noua *Asociație literară*. Poetul tuna și fulgera împotrivă-i, o socotea înființată la consulat și ocupată numai să-l ponegrească pe el. Asociația cumpărase și o tipografie și se vede că acest lucru îl supăra în socotelile lui morale și materiale de editor. Ca de obicei, în umbra literaturii dospea carbonarismul. Ion Ghica, Tell, N. Bălcescu și alții, făcură o *Frăție* cu trepte de inițiere și ierarhii de factură clericală : diacon, preot, arhiereu. Inițiatorii principali erau de bună credință și înflăcărați, Eliade are ideea neclintită că Ghica este un instrument străin prin ruda sa N. Mavros, care intriga într-adevăr în vederile țariste. Ghica era prea patriot pe de o parte, prea bizantin, pe de alta, ca să nu fie în stare a face joc dublu. Cu legături complexe el avu totuși toată încrederea turcilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi dintre ceilalţi conspiratori mulţi vor fi avut intuiţia exactă a lucrurilor. Scopul lor era de a încadra ţările romîne în mişcarea revoluţionară internaţională, chiar cu impresia de a fi victima intrigilor. Politica lor s-a dovedit justă. Ei aveau nevoie de un program care să inspire încrederea Europei liberale şi deci făcură unul foarte democratic. Prin asta cîştigau clasa de jos, ţărănimea, cea mai numeroasă şi mai nemulţumită. N-aveau vreun interes să piardă pe boieri, dintre care unii erau ei înşişi nişte revoluţionari de bună voie. Pentru aceştia aveau ideea unităţii naţionale, scumpă tuturor. Cît despre concesii, ele nu erau de natură să sperie pe urmaşii unui Golescu, care preferase a fi grădinar la Schönbrunn decît ban în Valahia. Boierii erau mai mult nişte proprietari, iar liberalismul nu atingea capitalul. Toţi aceşti carbonari de familie bună erau nişte subtili politicieni cu legături de rudenie peste tot, ştiind toate, putînd lua atitudinile cele mai nimerite împrejurărilor. De aci impresia aceea de duplicitate, de fluctuaţie, de pactizare veselă între adversari, de trădări şi schimbări inexplicabile. Toţi bunii romîni voiau acelaşi lucru pe felurite căi, acoperindu-se ori descoperindu-se, după temperamentul propriu, nu fără a căuta uneori să-şi satisfacă şi ambiţiile personale. În această lume trăieşte violentul Eliade, om dintr-o bucată în felul lui, plin de bun simţ în politica speculativă, incapabil de a înţelege necesitatea practică a exagerărilor programatice şi a compromisurilor, şi mai ales încăpăţînat, plin de vise, cu sentimentul tot mai accentuat că toată lumea îl persecută pentru marile lui dreptăţi. În primăvara anului 1848, un nou comitet revoluţionar luă fiinţă, cu Ghica, cei doi fraţi Bălcescu, cei patru Goleşti şi mai ales cu C. A. Rosetti şi cu de curînd sosiţii din Franţa fraţii Brătieni. Proiectul unei constituţii fu delineat şi revoluţia hotărîtă. Rusia, din parte-i, ţinea să protejeze mişcarea progresistă şi în acest scop trimise la Bucureşti pe Duhamel. Eliade merse la Bibescu să-l întrebe dacă admitea ceeace numea el amestecul străin în treburile ţării. Bibescu, poreclit „nebunul", îl sfătui cu dreptate, să-şi vadă de treburile sale, de familie, îi găsi exaltaţii poetice şi teatrale şi încercă a-i oferi 60 000 de franci, ceruţi o dată ca despăgubire. Eliade îi refuză „din calcul — zise el domnului — ca să nu-şi piardă popularitatea". La 27 mai „Curierul romînesc" fu suprimat. Eliade îşi dădu furios demisia, înapoie diploma de mare clucer, dădu drumul în sfîrşit cunoscutului cîntec:

Ni, ni, ni şi na, na, na
Puiu de popă satară...

Care au fost realele atitudini ale fiecărui actor în evenimentul de la 1848 este greu azi de stabilit. Toţi se contrazic. Ghica susţinu la început că străduinţa comitetului a fost de a împiedica izbucnirea revoluţiei prin manoperile guvernului, apoi dimpotrivă că intenţia le fusese de a porni

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mișcarea. Eliade socotește pe tinerii revoluționari victime ale credulității și entuziasmului. El, omul de bun simț, care n-avea în vedere decît scăparea patriei, pusese la cale, în caz de răzmeriță insidioasă, o contrarevoluție (pe principiul „urăsc tirania, mi-e frică de anarhie", arborat în răposatul „Curier") cu ajutorul verilor săi, ofițerii Racotă, a altui văr, comerciantul Mărgărit Moșoiu etc. Adevărul este că Eliade avea o mare popularitate în burghezie, căreia îi satisfăcea toate instinctele. Punctele lui de vedere erau : recunoașterea suzeranității Porții și a autonomiei țării pe temeiul tratatelor, respect la persoane, respect la proprietate. Politică valabilă și ea provizoriu și înrudită cu a Vladimirescului. Ghica declară cum că Eliade, printr-un emisar, i-a propus o întîlnire ce avu loc în aleea cu tei de la Colentina, într-un chioșc deasupra lacului. Acolo Eliade i-ar fi mărturisit că socotea venit timpul unei mișcări, că el în definitiv era un patriot, că avea mulți prieteni și legături cu Domnul și că era pentru conlucrare. Este sigur cum că ambiții ascunse îl făceau să se teamă a rămîne străin de evenimente. Eliade afirmă dimpotrivă că s-a făcut apel la el și numai după matură chibzuință, temîndu-se de a nu fi vreo ispitire vicleană la mijloc, a consimțit să se întîlnească cu Ghica, de la care primi cele mai patetice jurăminte de patriotism și bună credință. Astfel, contrarevoluționarul începu să ia parte la reuniunile comitetului, în care fu captat de maiorul Tell. Ghica, Rosetti, Brătienii detestau pe Eliade, socotindu-l fricos, vanitos, neîncrezător în revoluție. Intenția lor vădită era de a se sluji de el ca de un drapel și de a-l înlătura la întîiul prilej, dat fiind că omul umplea locul cu persoana sa și ținea să joace rolul principal. La rîndul lui, Eliade cugeta că ajutat de credincioșii săi și de popularitate va putea domina curînd niște tineri fără experiență, ajutat de turci pe care îi cultiva. Nu mult după aceea, gîndul domniei va trece și prin capul lui și prin acela al lui Tell. El luptă în comitet pentru un program conservator. Schița constituțională fu întocmită, probabil, prin colaborarea tuturor și redactarea lui N. Bălcescu, apoi totul fu încadrat într-o proclamație foarte într-aripată ce s-ar părea că este de Eliade, cu toate că propoziții ca „tot Romînul e un atom al întregii suveranități a poporului" nu sînt în spiritul culturii și stilului poetului. „Fraților Romîni — glăsuia proclamația. Timpul mîntuirii noastre a venit ; poporul romîn se deșteaptă la glasul trîmbiței îngerului mîntuirei și își cunoaște dreptul său de suveran. Pace vouă, pentru că vi se vestește libertate vouă !" E ceva din Bălcescu și din C. A. Rosetti aci. Eliade luă manuscrisul proclamației și se închise cu el în tipografia sa. Potrivit învoielii, conjurații se risipiră prin județe, rămînînd în București, în așteptare, numai o parte. La 9 iunie, Eliade, Tell, popa Șapcă, căpitanii Racotă și încă alții, împreună cu o companie în mare ținută, se strînseră în mijlocul Izlazului, priviți cu mirare de curioși. Popa Șapcă făcu o rugăciune foarte înduioșătoare, rugînd pe dumnezeu să scape pe țărani de infama clacă, de „muncile Faraonilor", apoi Eliade, om solemn și cu ținute profetice, trase manifestul și citi : „Frați romîni !". În mîini ținea steagul tricolor. Cei de față jurară pe Constituție. Țăranii, care nu erau mulți, nu se arătară entuziasmați, întîi fiindcă nu înțelegeau pompoasa frazeologie. Ei nici n-ar fi fost împotriva clăcii. Mai degrabă nu pricepură

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

avantajul împroprietăririi „prin despăgubire". Şi mai ales manifestul începea cu vorbele : „Respect la proprietate ; respect la persoane !", ce nu promiteau nimic şi care ar fi „surprins" pe extremişti. Eliade începea să fie pentru radicali omul „fatal" revoluţiilor. Un guvern provizoriu fu constituit din popa Şapcă, Ştefan Golescu, Chr. Tell, G. Magheru, N. Pleşoianu şi Eliade. I se trimise lui vodă Bibescu notificaţie în numele poporului romîn si guvernul porni spre Caracal, înştiinţînd pe cetăţeni că sînt „născuţi la Roma" fiind din Roma-nati (Romanaţi) şi urmaşi ai marelui Caracalla. De acolo trecură la Craiova şi aşa mai departe. La Bucureşti, în ziua de 9 iunie, se încercă un atentat împotriva lui vodă, care de altfel trimisese lui Magheru ordin să prindă pe ceilalţi cinci „indivizi". La 11 iunie Bibescu semna constituţia, făcînd oarecare schimbări. Eliade lua cultele şi instrucţia publică iar Tell era înlocuit prin Odobescu, partizan al rusilor. Atentatul, indiferenţa armatei, asmuţirea bucureştenilor în sunetul clopotelor îl biruiseră. În faţa prăvăliei lui D. Danielopolu din Lipscani (rudă cu Eliade), urcaţi pe o masă, tinerii conjuraţi citiră proclamaţia. Poetul Ion Catină făcea acelaşi lucru în răspîntia de la Sf. Gheorghe.

Peste trei zile, pînă să sosească ministerul, Bibescu fugi. Se formează un guvern vremelnicesc prezidat de Mitropolit, compus din Eliade, Şt. Golescu, Tell, Magheru, Scurti. Poporul îi vrea pe ei şi comitetul n-avu încotro. Dar locotenenţii căpătară secretari supraveghetori pe C.A. Rosetti, I. Brătianu, N. Bălcescu şi A. G. Golescu. Eliade care era şi ministru al Instrucţiei izbuti să vază ca şef al poliţiei pe vărul său Mărgărit Moşoiu. În jurul lui se învîrtesc multe rude. C. şi N. Alexandrescu, cumnaţii săi, Zalic, fiul nelegitim, verii Racotă, verii Tache şi Mărgărit Moşoiu. Omul începea să devină tulburător şi cînd Eliade şi ceilalţi sosiră în Bucureşti, Rosetti şi I. Brătianu îşi dădură demisia. Apoi reveniră. Se vede că se gîndiră că esenţialul era să izbutească revoluţia, de Eliade putîndu-se scăpa mai tîrziu. Guvernul mînca la Palat pe socoteala municipalităţii şi Eliade purta peste frac o manta albă, luată, zicea el cui îl acuza de poze voevodale, de la un văr al său cavalerist care purta o astfel de manta după moda austriacă. Pe a lui i-o furaseră în tulburările din aceste zile şi el era om sărac şi nu-şi putea cumpăra alta. Dar apoi se înfăşură ostentativ în alba-i mantă, fiindcă zicea că albul e simbolul satului şi el era om al Poporului. De aci cîntecul : „Frunză verde ş-o lalea/Dar Eliad ce-mi făcea ?/Se-nfăşura în manta/În mantaoa cea domnească/Ţara să ocîrmuiască".

Împrejurările în care se fură mantaua neagră a exibiţionistului au fost următoarele. Polcovnicul Odobescu, om cu autoritate asupra micii armate, încercă să înăbuşe revoluţia. Prefăcîndu-se a prezenta pe ofiţeri guvernului, arestă în mod lamentabil pe Eliade şi pe tovarăşii săi, în numele proprietarilor care veneau dinspre sala Momolo, unde îşi împărtăşiseră îngrijorările. Odobescu se visa Domn, sperînd a fi susţinut de ruşi. Îşi mărturisi ingenua dorinţă şi încercă a se face aclamat alături de Cîmpineanu, membru al guvernului. Gloata protestă. Cîţiva din revoluţionari, fugiţi pe fereastră, asmuţiră pe cetăţeni care veniră în frunte cu Brătianu pe jos, în vreme ce N. Golescu, într-o birjă, cu un steag desfăşurat în mînă, striga : „La arme ! La arme !". Odobescu fu la rîndu-i arestat, Solomon, subalternul lui, trase în mulţime care înfuriată năvăli în palat. Astfel reac-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țiunea fu înăbușită. O femeie, Anica Ipătescu, tîrîse după ea pe revoluționari pe podul Mogoșoaiei ținînd două pistoale în mînă. Eliade nu s-a purtat chiar așa de laș. El însuși admise că nu-și pierduse „tot" sîngele rece și că a voit să vorbească soldaților. Crezu însă totdeauna că Brătianu îl trădase cu Odobescu. Se pare că Brătianu nu s-a gîndit la așa ceva la început. Văzînd însă lipsa de inițiativă a lui Eliade și prestigiul și chiar energia lui Odobescu, scoase încheierea că, bun ori periculos, acest om împreună cu armata trebuie captat, fie și prin măgulirea ambiției. Rosetti și Brătianu făcură tot ce le stătu în putință să evite osîndirea generalului. Tocmai atunci se răspîndi vestea, falsă, a venirii oștilor rusești. Eliade, temător, susținu cu tărie ideea retragerii în munți. Brătianu fu trimis spre Focșani să se informeze asupra mișcării rușilor, guvernul se grăbi să fugă în direcția Tîrgoviștei. Întovărășit de cumnatul său N. Alexandrescu și de încă o rudă, Ștefan Andronic, Eliade se răzleți de colegii săi. Găsind prudent de a ocoli orașul, se abătu spre Petroșița. Subadministratorul, care avea instrucțiuni de la noua căimăcămie reacționară din București, puse mîna pe el și-l lăsă în seama bătrînei sale mame care-l ținu într-un bordei cu lut pe jos și cu laviți rudimentare pe lîngă pereții plini de muște și de pînze de păianjeni. Din cînd în cînd curioșii satului priveau pe una din micile ferestre lipite cu hîrtie pe fosta căpetenie a poporului. Mai tîrziu bătrîna intră în bordei și sub cuvînt că avînd poale lungi și minte scurtă uitase să caute armele prizonierului, cercetă banii. Fecioru-său îi trimisese vorbă că Eliade are 80 000 ducați. Nu se găsi asupră-i decît cîteva sute de franci. A doua zi, cocoana îi dădu dulceață și cafea și-l invită într-o odaie mai ca lumea. Una din fetele ei trase misterios la o parte pe bietul șef de stat și-l învăță să evadeze printr-o gaură din tavan ce da în pod și apoi în horn. Eliade nu avu nevoie să scape astfel, deoarece subadministratorul veni într-un suflet și se ploconi cu mari smerenii, numindu-l liberatorul patriei și îndemnînd lumea să cadă în genunchi și să strige : „Trăiască Eliade !". Căimăcămia căzuse. Într-adevăr, Brătianu constatînd că nu era nici picior de muscal, se întoarse la București, și sculă din nou poporul. De data aceasta se pare că vru cu tot dinadinsul să înlăture pe poet și să-și asigure concursul lui Odobescu. El prezentă poporului pe general, pe Cîmpineanu și pe Crețulescu. Doamna Odobescu, îmbrăcată în doliu și cu părul despletit, țipa teatral : „Fraților, soțul meu este prietenul vostru, e romîn adevărat, patriotis. Trăiască Odobescu !". Cetățenii, printre care mulți erau legați de rubedeniile lui Eliade, cerură vechiul guvern. Brătianu, om cu tact, abandonă pe general care încăpățînat se închise în cazarmă amenințînd să tragă cu tunul asupra mulțimii. Acum Odobeasca, în fruntea poporului, îngenunchia în fața soțului ei rugîndu-l să nu facă moarte de om. Generalul, furios, o izbi cu chipiul, trimițînd-o la furcă : „Furca, muiere, furca ! Nu te amesteca în politică !". În sfîrșit, Brătianu aduce pe Mitropolit să potolească pe nebunul general, un Popa Tun încălecînd pe un tun, smulge fitilul aprins, Odobescu îngenunchiază în ușa caretei Mitropolitului pe a cărei capră ședea Brătianu și armata trecé de partea revoluției. În ziua de 2 iulie Eliade, fricosul, e primit în triumf la bariera orașului. Trăsura i se umple de flori și de stindarde. Cîțiva deshamă caii și trag în locu-le

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trăsura. Eliade, încîntat, şi bun actor, joacă disperarea Omului liber :„Cetăţeni — tună el — de aceea am supravieţuit nenorocirilor mele ca să văd pe fraţii mei căzuţi la starea de brută ? Reluaţi cetăţeni, demnitatea de oameni şi puneţi caii la loc... Fiţi oameni ori m-arunc din trăsura aceasta care mi se pare mai lugubră decît un car funebru !". Succes enorm, strigăte : „Trăiască libertatea ! la loc caii !" La palatul iluminat îi aştepta o recepţie. Eliade, cuprins de o modestie tactică, se dă jos din trăsură şi se pierde în mulţime. Guvernul începe să facă propagandă pentru noul regim, şi să numească emisari diplomatici, să se pregătească pentru o Constituantă. Ţara e într-o dulce, teatrală veselie. Satele trimit care simbolice trase de boi cu coarnele aurite. Nişte preoţi veniţi în delegaţie voiră să încunune pe Eliade cu o coroană de spice. Poetul o refuză, nevoind să întreacă pe Isus care nu purtase decît o coroană de spini. Preoţii, din Cioplea, erau unul catolic şi altul ortodox. Eliade îi puse să se îmbrăţişeze în numele unui Dumnezeu universal, al lui Isus-Poporul. Poetul era popular şi I. Brătianu se sili să-l discrediteze. Întîi îl hotărî să înlăture din prefectura poliţiei pe Mărgărit Moşoiu şi a-l numi pe el. În comisiunea pentru proprietate, Eliade susţinea teze moderate, era pentru o reprezentanţă pe clase şi contra votului universal. El nemulţumi şi pe proprietari şi pe ţărani. Brătianu veni apoi în fruntea cetăţenilor şi ceru Regulamentul organic şi Arhondologia spre a fi arse. Duşmanul de ieri al ruşilor, se opuse. Regulamentul era, zicea, recunoscut de Poartă, prin urmare nu se cădea să fie atinsă puterea suzerană. Acest limbaj de Domn, arestat între consuli, nemulţumi. Regulamentul fu ars şi Eliade care vorbise de la balcon norodului, făcîndu-i politică subţire, începea să piardă popularitatea. Lumea, stîrnită de Brătianu, şeful poliţiei, strigase vehement : „Jos Regulamentul". Gestul arderii putea fi pueril, însă era necesar pentru fortificarea sufletelor. Revoluţionarii radicali văzură din ce în ce în Eliade pe omul nefast mişcării. De altfel toţi se acuzau unul pe altul de a fi fatali. Turcii, prin Suleiman Paşa, sosit cu armata la Giurgiu, recunoscură noua stare de lucruri, întărind în locul guvernului provizoriu o locotenenţă domnească, „triumviratul" N. Golescu, Tell, Eliade. Poetul se simţi aproape Domn. În mantia-i albă vizită la Giurgiu pe Suleiman Paşa. În toamnă Poarta, sub presiunea Rusiei, îşi schimbă politica. Suleiman fu rechemat iar Fuad-Paşa începu în ziua de 13 septembrie represiunea. Cei trei locotenenţi fură daţi afară peste graniţă, în Transilvania, ceilalţi revoluţionari căraţi în ghimii pe Dunăre, în chip mizerabil.

Eliade îşi luă adio de la Patrie (Braşov, 20 noiembrie 1848) :

Te las, Patrie-n sclavie ;
Şi-n pămînt şi loc străin
Nu m-aşteaptă decît chin
Viaţă-amară, moarte vie.

La picioarele Carpaţilor se despărţi de copiii săi. De Sf. Nicolae era la Orşova. Străbătu Serbia, Slavonia, Croaţia şi Styria, apoi Bavaria. Trecu prin Frankfurt şi ajunse la graniţa Franţei, „ţara libertăţii". Aci îi scotoci prin cufăr vameşii, care îl căutară, spre scandalul său, şi în pălărie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Numai ghetele nu i le scoaseră. De la Paris merse la Londra, unde avu o întrevedere cu lordul Palmerston. Întors la Paris, îl primește ministrul afacerilor străine, Drouyn de Lhuis, cu scufie de noapte pe cap. Acesta susține că Franța nu s-a angajat să apere integritatea Turciei, că ea abandonează problemele orientale înțelegerii între Turcia și Rusia. Eliade e dezolat, căci el este pentru reînnoirea relațiilor vechi cu imperiul otoman (în fond, ca să fim drepți, împotriva unei anexiuni a principatelor de către alte puteri, primejdie față de care chestiunea completei independențe rămînea pe plan secundar).

Eliade se îmbarcă la Marsilia pe vaporul Rhamsès. „A l'instar d'un oiseau colossal, il étend ses ailes ; ses palmes multipliées tournent rapidement, battent avec force l'onde en courroux, et s'enfoncent, cherchant à lutter contre l'élément qui échappe toujours à ses étreintes". La Ajaccio Eliade nu coboară în insula lui Bonaparte, a acelui „mare asasin, impostor, excamotor de libertăți". Trec pe lîngă Sicilia și se opresc la Malta. „Te salut, Melete, cu zorile ! Te salut ! Mierea florilor tale ți-au dat în antichitate acest nume". Aspectul cetății fortificate, izolarea insulei în mijlocul apelor, zidurile și casele părînd tăiate în stînci, îl încîntă. Contemplă „porțile ciudate ale orașului, cărările tainice, străzile suitoare, tăiate în trepte, grădinile care la dreapta și la stînga exală parfum de lămîi, portocali înfloriți, pline de mere de aur", pelerinele de mătase neagră ce acoperă capetele și mijlocul femeilor. Pornesc spre Grecia. La Pireu, oprire. Fiindu-i cu neputință a vizita Atena, Eliade se urcă pe un deal și salută de departe cetatea Minervei. La Smyrna dă o raită de două ceasuri orașului care cu frunzișul piramidal și melancolic al chiparoșilor, moscheele, fîntînile, dervișii săi, i se pare lugubru. „Sgomotul clopoțeilor cămilelor defilînd legate una de alta, pe străzile întunecoase, pașii lor înceți și măsurați, privirile lor stupide, formele lor colosale și rachitice totodată" se amestecau pentru spiritul său visător într-o viziune de caleidoscop. La Constantinopol, știre rea. Prin intervenția rusă nu sînt primiți în oraș și ambasada franceză se oferi a-i trimite gratis la Marsilia. Alți refugiați fură expediați la Brusa, afară de „les fils de la perdition" (fiii Anarhiei sau ai Periciunii, cum va spune în alt loc, adică Dragani și Voini și Shanoi). Pe coasta Siciliei, la întoarcere, Rhamsès se izbește de o stîncă și se rupe, aproape de Trapani, în insulele Edgarde. „Stînca era verde și sclipea ca solzii unui șarpe sub apa transparentă". Vine să-i salveze un vas englez, Udine, care, spre impacienta lui Eliade, e de o pedanterie nemaipomenită în facerea formalităților. Muzica cînta pe punte, scările stau încă ridicate, iar ofițerii dau tîrcoale bărcilor de salvare, spre a-și completa informațiile. În fine, sosesc la Marsilia, iar la 1 mai Eliade este în mijlocul munților, sub apeduct în ermitajul de la Roquedavour. Vizitează Avignonul, a cărui dărăpănare o deplînge, vede locul din turn unde a stat închis Cola di Rienzi. „Je ne saurais comprendre quelle sympathie mystérieuse m'a toujours entraîné vers lui". La Lyon străbate numai cimitirul, la Paris nu-i place strigătul „Vive le Président" pentru Napoleon III. „Nu e creștinesc, căci este un Hosannah față de cel ce vine în numele precăderii, în numele dominației", „au nom du malheur".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În cele din urmă cei mai de seamă dintre ei se adunară la Paris. Eliade se socotea aci încă locotenent al emigrației, alături de ceilalți ex-caimacami, în urma unei hotărîri a refugiaților de la Brașov. Acum revoluționarii n-ar mai fi avut de ce să-l ocolească. Singurul lucru ce le rămînea era de a pregăti renașterea Romînici, prin propagandă, pe principiul naționalității și al libertății. Se strînseră bani și fiecare începu să publice. Eliade fu foarte activ, ce-i dreptul, dar în forme din ce în ce mai greșite. Nu mai luă parte la ședințele emigranților, în *Memorii* asupra evenimentelor din 1848 se înălță pe sine, făcîndu-și autobiografia, diminuînd și ironizînd, cu spirit, pe ceilalți. Irita pe toți cu lăudăroșiile lui. De 12 ani, spunea el, luptase singur împotriva inamicilor patriei și numai el, țarul și dracul cunoșteau politica rusă. Pînă și Duhamel recunoscuse zicînd: „Quel homme! Il est le seul qui nous a compris. Il est dangereux!". Frazeologia lui umilă față de înalta Poartă e a unui pretendent la tron. Unirea Principatelor e combătută ca intrigă țaristă. În cap i-a intrat că e un martir al nației, un profet, un Messia. Citește *Biblia* și-o comentează. Soarta lui i se arată asemănătoare cu a Mîntuitorului. „Acesta în fine ajunge, apare; lumea coruptă însă nu-l recunoaște, nu-l ascultă; îl persecută din contra, îl pune pe Cruce". Pe prieteni îi binecuvîntează în scrisori: „Christ și Magdalina cu voi!", „Te bine cuvînt, copilul meu..." Ciocoii, Sarsailii au decis „să peară... Heliade". „Li se urîse Atenienilor cu un Aristide de a tot auzi că e drept; li se urîse Ebreilor cu toți profeții, li se urîse cu mana și dorea ceapa Egiptului. Au urît și au crucificat pe Christ; l-au abandonat toți afară de Ioan; și pe mine de ce să nu mă urască romînii? Ce minune e asta, Christ să rămîe pînă la cruce numai cu Ioan, și eu să am încă trei sau patru amici în Brusa?" Aere bisericești avusese el și mai înainte, cînd traducînd „cuvintele" lui Elie Miniat (1839), le rostea în biserica colegiului Sf. Sava. S-ar zice că Eliade nu-i tocmai cu mintea limpede. Așa susținea și Bălcescu: „Apropos d'Eliad — scria el lui Ghica — savez-vous qu'il est aliéné comme Lamartine". Eliade ar fi oprit oameni pe stradă, spre a le istorisi „qu'il est l'auteur d'une révolution". Cu toate acestea, astfel de ținute profetice erau comune epocii lui Mazzini și de altfel poetul e și puțin farsor.

Emigranții nu se lasă nici ei mai prejos: îl ironizează pe chestiunea mantalei albe, a numelui Eliad derivat din Helios sau din Elia proorocul, a intenției de a reînvia lictorii romani. Iar drept concluzie: „Ce! dumneata ai făcut Revoluția? Revoluția a făcut-o Națiа". Vin intrigile „că Eliade ar trăi într-un palat, că ar avea bani, că ar întreține legături cu oarecine" (lucrul pare a fi adevărat). Poetul ale cărui relații cu soția sînt delicate este furios. Soția cu copiii (o fată rămăsese la București), se afla la Chio de unde primea ca și alți emigranți o pensie de la Poartă, care i se plătea ei personal. În 1851, după ce se repede la Londra, trecînd prin Marsilia și Malta, Eliade se stabilește la Chio. Aci îl întîmpină „censura și poliția unei femei geloase și mai nebune", care la Sibiu, în 1849, îngenunchia la icoană cu fetele sale (Eufrosina, rămasă celibatară, o a doua Virginia, Sofia, Maria) și cînta cu ele în cor rugăciuni pentru ferirea bărbatului de ispitele femeilor. Ca să scape de scene, fostul Caimacam rătăcește printre ruinele din Chio în care se afla „curat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prizonier". De n-ar fi fost la mijloc copiii ar fi divorțat. Se mai liniști ocupîndu-se de instrucția lor. Suferințele lui durează și sînt tragi-comice. I se inspectează corespondența și sub toate numele sînt bănuite femei. Două ieftine brățare de lavă dăruite unor doamne devin în imaginația soției brățări de aur cu briliante. Eliade n-are nici un ban și copiii îi dau cîte douăzeci de parale pe furiș. Ba i se ascund și cizmele ca să nu poată ieși din casă. Asta era „plapoma" după care alergase. Îi venea să-și facă seamă, să i se audă de nume. În decembrie 1853 e chemat la Constantinopol spre a fi trimis în tabăra lui Omer Pașa ca „reprezentant al națiunii", ca Heliade-bey. Turcia începea, aliată cu puterile occidentale, campania din Crimeea în care folosea și romîni, dîndu-le grade militare. Eliade e încîntat nu pentru el, ci pentru nație.

În aceste vremuri îl văzură unii romîni la Varna în uniformă turcească. Heliade-bey se repezi în toamna lui 1854 și în București, trăgînd la ruda sa Andronic, care avea 10 copii. Cînd emigranții încep să se întoarcă, Eliade are altă stranie încăpățînare. El nu recunoaște Turciei dreptul de a da voie unui romîn să intre în patria lui, nu era „mușteriu... de a îndeplini dispoziții firmaniale, figurînd la alegeri". Nici oasele nu dorea să i se aducă în țară, voia să fie îngropat în Asia. În 1857, pe toamnă, plecă prin Atena la Londra, străbătînd Italia de la Messina pînă la Torino, Elveția, trecînd prin Colonia, Bruxelles. Se pare că fu însoțit tot drumul de cumnatul său C. Alexandrescu. De la Londra trecu la Paris unde-și tipări *Biblicele*, în 1858. Părerile politice din vremea aceasta, ale lui Eliade, sînt absurde și n-au la bază vreo convingție. Eliade, ca mulți din pionieri, are sentimentul că țara este ingrată pentru el. Joacă rolul marelui exilat, sperînd că lumea îl va chema, dîndu-i mari onoruri. Lumea însă îl uitase, ori îi păstra ranchiună, iar pentru unii mai tineri era un necunoscut. Atunci Eliade face opoziție pentru opoziție, combătînd cu violență tot ce era la ordinea zilei. Nu voia unirea prematură, „sofistică", ci-i trebuia adevărata unire sufletească, sau n-o voia sub epitropia puterilor. Cînd se propune Domn străin, e împotriva Domnului străin și desigur că ar fi fost pentru dacă s-ar fi susținut contrariul. Așa făcuse și cu Regulamentul. După ce în iarna anului 1858 ținuse unor „juni din Paris" lecțiuni de literatură romînă, se încumetă în primăvara anului următor să intre în țară în arena politică, punîndu-și candidatura pentru Cameră la Tîrgoviște.

În acest an tipărea la „Beciu" *Cobza lui Marinică*, libel complet neserios cu „Tralala, Trala, Trala", în titlu, îndreptat împotriva lui Știrbey („Vine Loaza ca un bei,/ Beiul Știrului,/ Poponeț ca un ardei, /Cloanța Știrbelor"). Altădată, în 1856, adopta stilul apocaliptic" („Și mă aflam în insula Maltei, unde Fariseul devenit Apostul făcu naufragiu..."). Căzu în fața lui Sarsailă (C. Bolliac), nefiind de fapt înscris în listele electorale, iar Rosetti scrise că ex-locotenentul insulta națiia, că trebuia să se înmormînteze de viu. Presa se arunca cu voluptate asupră-i, numindu-l Eliadanah Omer, bătrînul „pehlivan cu fes", „o biată ruină, vechiă ca Hanul lui Vanghele", lucru de care Eliade fu foarte afectat („— Cine v-a acusat vr-o dată că ați purtat fes?"). Într-un ziar, „Curierul romîn", se mira că un prinț democrat închide Camera în ziua în care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a convocat-o. Ion Ghica ceru suprimarea gazetei. Poetul vărsă atunci cu pofidă un vraf de libele în care punea toată negreala fierii sale abundente de pamfletar talentat. Se socoti pus la index, dar nu era. Ideile lui (afară de cîteva obstinări) dădeau naștere Junimismului. Făcu totuși imprudența de a ataca, sub anonimat, în „Naționalul" pe Gr. Alecsandrescu într-o fabulă anodină *Cîinele bolnav de ochi*. Alecsandrescu, furios, îl numi „farmason", „renegat", îl denunță că primise în dar de la Kisseleff un ceasornic, după care intrase slugă la turci ca ofițer. Îi dedică în „Rominul" din 11 mai 1861, o diatribă cruntă în care Eliade pe patul de moarte era pradă obsesiilor:

Nopțile-mi sînt grozave, tăcerea îmi șoptește,
Mă înconjor prăpăstii la fiecare pas;
Părul meu e-al lui Cain pe frunte-mi se sbîrlește:
Gura mi se-ncleștează, și nu pociu scoate glas.

În 1864, într-o reuniune a marilor proprietari, Eliade ar fi cerut să se protesteze contra legii rurale. Fiind în același an ales deputat de Muscel, la 10/23 martie 1866 nemulțumitul capătă recompensă națională de 24 000 lei, apoi pensie de 20 000 lei anual, adică lei 1666, parale 26,2/3 lunar din partea Parlamentului. E contra prințului străin, dar votează pentru el. Și mai alinat sufletește este Eliade în 1867, cînd e ales președinte al noii Societăți academice (în februarie al acestui an moare „d-ra Maria Eliade Rădulescu"). În 1870 adaptă *Cîntarea Cîntărilor* „la inclitul connubiu al M.M.L.L." („Bellă ești Tu adorabila mea,..."). Se supără totuși că Academia nu voia să scrie „formă, mancă". De asemeni, se certă cu colegii săi din comitetul teatrelor pentru un articol publicat în „Trompeta Carpaților" și care, pretindea el, vorbea numai de „intrigile deplorabile de pe la 1832" și-și prezentă în noiembrie 1869 demisia. Își oferea masiv cărțile, pentru premii, Ministerului Instrucției, care se grăbea să le cumpere, ba chiar îi tipări la Imprimeria Statului 10 000 exemplare din *Prescurtare de Istoria Romînilor*. Pentru fiul său, Ioan, absolvent al gimnaziului, Eliade cerea, prin soția sa, în 1864, bursă la Paris care, cel puțin în forma aceasta, fără concurs, se refuză. Ioan se afla în 1865 în capitala Franței studiind „cursurile mathimatice atît de inginerie cît și arte mecanice, din școala centrală". În 1867, Ioan primi ajutor o sută de galbeni, în 1868, o sută patruzeci de galbeni în primăvară și alți o sută pe toamnă, în 1869 Maria Eliade Rădulescu se adresa domnitorului, solicitînd stipendii pentru fiul ei și declarînd că „sînt atîți tineri bursieri care a trecut peste zece ani la Sorbona și tot le merge stipendiu". Nenorocirea copilului era de a fi „fiul lui Ioan Heliade Rădulescu". Acestui fiu i se trimitea în 1870 un ajutor la Bruxelles, semn că nu-și putuse da examenele la Paris. Cînd se întoarce, se intitulează cîteodată „arhitect", dar mai tîrziu e arătat ca simplu „bacalaureat". La 18 mai 1870 muri în vîrstă de 64 de ani soția scriitorului, în Oborul nou, str. Iliad și fu probabil înmormîntată, la cererea ei, la m-rea Ciorogîrla, după ce i se făcu ceremonia funebră la biserica Crețulescu, cu invitații oficiale. La 27 aprilie 1872 muri și Eliade, cu mintea nu tocmai sănătoasă („alienat"), în str. Polonă, nr. 20. I se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

făcură funeraliile grandioase, ca unuia ce fusese „din cele mai ilustre glorii naționale, marele scriitor, poet și prozator, marele filolog și filozof, părintele literaturii române, sufletul revoluțiunei de la '48 și autorul nemuritoarei programe prin care s-au proclamat drepturile omului și s-au regenerat toate stările societății române". La amiaza zilei de duminică 30 aprilie carul funebru sosi în fața casei, lîngă „podoabele lugubre ce învăluiau porțile". Cabinetul de lucru al lui Eliade era îmbrăcat peste tot în negru și în mijlocul lui, „pre un catafalc, încongiurat de tot felul de flori și de verdețuri, era așezat cosciugul în care zăcea cadavrul ilustrului bărbat". Cordoanele carului le țin generalii N. Golescu și Tell, foști locotenenți, Petrache Poenaru și defăimatul cu numele de Sarsailă, Cezar Bolliac. Cortegiul este deschis și închis printr-un detașament de jandarmi călări. Trecu în bătaia tobelor pe străzile Pensionatului, Colței. Pe terasa scării Universității, Petru Cernătescu ține o cuvîntare, în dreptul teatrului vorbește G. Sion, la biserica Cișmeaua Mavrogheni, unde se face înmormîntarea, vorbesc Esarcu, Hașdeu, acesta din urmă foarte artifițios: „Am obosit de emoțiune... nu !... am obosit de admirațiune ! Un cuvînt și am terminat". Și spune o anecdotă despre Mircea cel Mare la poarta Raiului. În 1877 trăiau dintre copii Ioan, Eufrosina, Virgilia și Sofia, cea din urmă călugăriță la schitul Samurcășești (se afla în monahie și în 1875). Virgilia muri celibatară în vîrstă de 60 de ani, la 10 februarie 1906, în str. Fîntînei, nr. 5. Sofia, care în 1894 fu confirmată în postul de stareță a mînăstirii Samurcășești-Ciorogîrla, muri în această calitate la 12 ianuarie 1909 în „casa din str. Bul. Maria, nr. 25" adică la Spitalul Brîncovenesc. Avea 72 de ani. Averea rămasă copiilor în str. Pantelimon, nr. 7 era în 1914, an în care Eufrosina nu mai trăia, compusă din trei corpuri de case, unul în ruină, altul cu zece camere, al treilea, în fine, din vreo opt odăi. O grădină numită „grădina lui Eliade" se întindea în fund pînă la șoseaua Baicului-Obor. Ioan, care era numit la 1 august 1889 bibliotecar la biblioteca centrală a Statului, la 22 decembrie 1893 șef al biroului materialelor și ordonanțare din direcțiunea învățămîntului primar și normal, la 9 octombrie 1899, iar bibliotecar la biblioteca Statului, după ce în 1894 se retrăsese din consiliul de administrație al Casei de depuneri, era numit la 26 iulie 1901 subdirector al internatului Sf. Sava. Convietuise prin 1884—1885 cu o italiancă Antoineta Maria Fazoneli, Fandoneli sau Fordanelli, care dispăru lăsîndu-l cu doi copii minori, Stela și Mircea, pe care în 1903 îi adopta Virgilia. Însă, în 1888, Ioan Ion Heliade Rădulescu se căsători cu Paulina Peppe, de religie mozaică, văduva prin divorț a dentistului David Chibrick din Odesa. Cu această Paulina, fiul autorului *Biblicelor* avu un fiu legitim, Longin, care trăiește și azi. Mircea trăiește și el. E ceasornicar, posedă un muzeu de ceasornice.

Eliade a fost, ca mai toți din vremea aceea, prin lipsa de școli înalte de pe atunci, un autodidact și un mare devorator de cărți. Din fericire, se citeau în timpul lui clasicii, vechi și moderni. Îndeosebi operele complete ale lui Voltaire le avea orice om cu bibliotecă. Pe Eliade, copil, nașul său Constantin Mauruli, un grec cult, îl ținea pe genunchi arătîndu-i ilustrațiile *Henriadei*. Mai tîrziu, poetul traduse *Zaira* (pierdută), *Mahomet* și *Brutus*. Libelele eliadești sînt voltairiene, ideile lui religioase de ase-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

meni, precum de la Voltaire vine gîndul de a cînta cutremurul. Îi mai plăcea cu precădere Molière din care tălmăci *Amfitrion*, îndemnînd şi pe alţii să traducă. În editura lui apărură pînă în 1839, *Sgîrcitul*, trad. I. Ruset, *Bădăranul boierit*, trad. Maior Voinescu II, *Vicleniile lui Scapin*, trad. C. Rasti, *D. Pursoniac*, trad. Grig. Grădişteanul, *Preţioasele*, trad. I. Ghica, *Sicilianul*, trad. I. Burchi. Pentru Filarmonica Gr. Grădişteanu tradusese *Amalatul imaginar*, Em. Florescu, *Amorul doctor*, C. Rasti, *Amanţii magnifici*, Aristia, *Silita căsătorie*. Acesta din urmă localizase *George Dandin* (pe care-l traducea şi maiorul Voinescu), cu nume de acestea: coconul Crăcănescul şi cocoana Crăcăneasca. Ca traducător, Eliade alegea de obicei scrierile educative ori cu atingeri la problemele religioase. Din Boileau traduse foarte slobod o parte a *Artei poetice*. Din Marmontel extrăgea mult în *Regulile sau gramatica poeziii* (1831) şi traducea *Bărbatul cel bun şi femeea cum sînt prea puţine* (1832). Dădu o traducere şi *Din noua Eloisă* a lui J.J. Rousseau. Apoi se îndreptă spre marile cărţi profetice ori epopeice. Făcu o versiune, poate tot după exemplul lui Voltaire, după *Canticul canticilor*, apoi din *Salmu* XVII şi din *Biblie* (pînă la *Cartea Regilor*). Din *Divina Comedie* traduse în proză cinci cînturi, scrierea toată fiind hotărîtă a ieşi în Biblioteca universală; de la Ariosto alese cînturile IV—VI din *Orlandu furiosul*, de la T. Tasso cîntul VII din *Gerusalemme liberata*. Apărură întîi părţi din *Don Chişot*, (după Florian) între care istoria lui Anselm şi a lui Lotar (*Curiosul stravagant*), apoi opera în volum („Cavalerul tristei figuri" e o expresie familiară a lui Eliade pentru ciocoi, Sarsaili). Din cei vechi tradusese, sau avea numai de gînd să editeze, pe Herodot, pe Xenofon. Făcu versiuni din Sappho şi poate din Hesiod (*Operile şi zilele*). Un fragment din *Martirii* lui Chateaubriand s-a publicat în „Curierul de ambe sexe" (IV). Lamartine e autorul francez de predilecţie şi al lui Eliade, din care traduse copios (*Singurătate*, *Suvenirul*, *Seara*, *Lacu*, *Desnădăjduirea*, *Provedinţa*, *Rugăciunea de seară*, *Răsboiul*, *Toamna*) şi greoi („*Sărutare, lemne triste, ce verzi galbine-nnegriţi*") !. Tot Eliade a tradus şi fragmentul din *Lelia* şi *Scrisori la Marcia*, de George Sand. Din Al. Dumas alege *Corricolo* şi *Speronare*. Traduce din lucrurile mai serioase *Istoria civilizaţiei* de Guizot. În poezie preferă autorii mărunţi: Rolii, Vittorelli, Zappi, Pindemonte, printre italieni, Viennet printre francezi, o singură dată pe Schiller (*Cavalerul Toggenburg*). De notat că extrăgea cîteva pasagii şi din conversaţiile Goethe-Eckermann (după „Revue du Nord"). Al doilea autor iubit, după Lamartine, este Byron, din care traduce tragediile: *Marino Faliero*, *Ambii Foscari* (*The two Foscari*) apoi *Don Juan*, *Profeţia lui Dante* (*The prophecy of Dante*), *Melodii ebraice* (*Hebrew Melodies*), *Elegii la Thyrza* (*Poems to Thyrzo*), tălmăcite cine ştie după ce altă versiune pînă la desfigurare, *Corsarul*, *Lara*, *Ghiarul*, *Luarea Corintului*, *Mazepa*, *Parisina*, *Logodnica d'Abidos*, *Beppo*, *Lamentaţiile lui Tasso*, *Prizonierul de Silon*, *Oscar d'Alba* etc. Dacă Lamartine se potrivea unor suflete abia ridicate de deasupra cărţilor bisericeşti, Byron era în tonul unei generaţii bătute de aspiraţii nelămurite. Pentru vagul mitologic plăcu lui Eliade şi *Fingal* al falsului Ossian, precum îl încîntă melodramaticul Bulwer lord Lytton de la care scoase fragmente din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Last day of Pompeii (*Cristianismul la începutul său*), *Rienzi* și *Eugen Aram*. Planurile lui Eliade sînt colosale și este evident că pentru vremea lui aflase, indiferent de unde, de o mulțime de lucruri. În 1846, pornind o „bibliotecă universală" își propunea la filozofie să publice Platon, Aristot, Bacon, Descartes, Spinoza, Locke, Leibniz, Wolff, Berkeley, Hume, Kant, Fichte, Schelling, Hegel (*Fenomenologia Spiritului*, *Enciclopedia științelor filozofice*). În materie de estetică, între altele, promitea pe Jean Paul Richter. Printre romancieri era trecut și Balzac, căruia i se prefera Eugène Sue. Ce nu există în lista lui Eliade? Tot ce e fundamental în istoria culturii se află acolo. Însă, lucru dezamăgitor, cînd poetul tratează chestiuni de filozofie traduce din obscurii C. M. Paffe și Matter, din *Logica* unui J. F. Perrard, din *Viologia sau Physiologia* unui Isid. Bourdon. El însuși tratează, fără serioasă documentare despre Simțualism, Spiritualism, Idealism, Scepticism, Misticism, Raționalism, Empirism, Eclectism, Treism. Biografiile de oameni mari sînt scoase din Artaud, Viennet, F. Gail, P.F. Tissot, Denné-Baron, niciodată dintr-un izvor care să dovedească o cultură mai temeinică. Se înțelege că poetul făcea gazetărie și căuta să placă cititorului prin bucăți mai ușoare (*Physiologia nasului*; *Parisul cum era acum 40 de anni*, după scrisoarea unui sicilian din 1692: Sgomotul căruțelor cu chirie, Țipetele Parisului, Orbii, Casele, Ospelăriile, Popolul, Legumele, Punțile, Femeile, Ușurința Franțesilor, Fripierii, Limba. După ce se cunoaște un franțez, Chiria caselor, Vinul, Neguțătorii etc. *Fata neguțătorului*, nuvelă istorică de St. Stoica, despre Kamiola Turinga, cea mai frumoasă fecioară a Siciliei, *Antîia minune a Sântei Filomelei* de Al. Dumas; *Ginevra*, trad. de N. Apostoloni). Dar ce de autori necunoscuți, unii de prin reviste! Eugène Guinot, Marville, Molé-Gentilhome, Căpitanul Marryatt, I. Couaihac, P. Chevalier, Gustave Hequet, Marie Aycard, Marc Perrin, Amene de Lagniau, D. de Lagaraye, Marc-Michel, Elzear Blaze, Contele A. de Lagarde, S. Henry Berthoud, Théry, Adela Desloge etc. Sînt și cîteva nume semi-obscure: Mistress Norton, Ernest Legouvé (*Ursul de la Maledetta*), Aimé Martin, Méry (*Seveniri de o călletorie la Roma*, *Muma lui Napoleon*). Autodidactismul are drept consecință lipsa sentimentului de valoare, amestecarea laolaltă a marilor scriitori cu autorii de duzină, tratarea cu ușurință a celor mai grave probleme, trecerea neașteptată de la idei de bun simț la cele mai nebune teorii. În cea mai mare parte, opera lui Eliade este distrusă de sucitele idei lingvistice. La 1828, cînd scotea *Gramatica* și știa mai puține, el scria ca lumea și avea despre problema îmbogățirii limbii părerile cele mai sănătoase. Cu toate că încă de la început este împotriva slovelor, pe care numai le împuținează, și cu deplină dreptate, găsea că ortografia etimologică era inutilă, născută la francezi și englezi, „în veacurile sholasticismului". „Cel ce cunoaște limba latinească știe că zicerea *timp* vine de la *tempus*, sau de a fi scrisă *timpu* sau de va fi scrisă *tempu*; asemenea și *primăvara* este cunoscută de unde vine, sau de va fi scrisă prima-vera sau de va fi scrisă *prima-vara* ș.c.l. Pentru cel ce nu cunoaște limba latinească este în zadar oricum vor fi scrise zicerile...". În privința neologismelor, viitorul i-a consfințit dreapta vedere:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Trebue să ne împrumutăm, dar trebue foarte bine să băgăm seamă să nu pătimim ca neguțătorii aceia cari nu își iau bine măsurile și rămîn bancruți (mofluzi). Trebue să luăm numai acelea ce ne trebue și de acolo de unde trebuie și cum trebuie. Unii nu voesc nici de cum să se împrumute și fac vorbe noă rumînești : cuvintelnic (dicsioner), cuvintelnică (loghică), prestentindere (epitas), ascuțit-apăsat (ocsiton), neîmpărțit (atom, individ), asupră-grăit (predicat), amiazăziesc (meridian) șcl. Alți se împrumută de unde le vine și cum le vine. De iau o vorbă grecească o pun întreagă grecească, precum „patriotismos, enthusiasmos, cliros" șcl.; de iau de la Francezi o pun întreagă franțuzească, precum : „nație; ocazion, comision" șcl; de iau de la latinește le pun întregi latinești, precum : privileghium, coleghium, centrum, punctum" șcl; de iau de la Italieni asemenea, precum : „soțieta, liberta, cvalita" șcl. Vorbele streine trebue să se îmfățoșeze în haine rumînești și cu mască de Rumîn înaintea noastră. Romanii, strămoșii noștri, de au primit vorbe streine, le-au dat typarul limbii lor; ei nu zic „patriotismos, cliros" șcl. ci „patriotismus, entusiasmus, clerus". Francezii asemenea nu zic „gheografia, energhia, chentron" ci „jeografi, energi, santr"; precum și Italieni „geografia, energia, centro". Asemenea și noi de vom voi să rumînim zicerile aceste toate de sus, trebue să zicem „patriotism, entusiasm, cler, nație, ocazie, comisie, geografie, energie, centru, punt, soțietate, libertate, cualitate, privileghiu, coleghiu, sau mai bine privilegiu, colegiu", după geniul și natura limbii".

Un deceniu mai tîrziu, Eliade era de nerecunoscut. Citise mai mult și ardelenii latiniști (erau mulți în jurul lui) îl cîștigaseră. Apoi știa acum mai bine italienește, fiind prieten poate cu acel Luigi Gianeloni care avea un pensionat în mahalaua Batiștei și al cărui curs de limba italiană îl anunța în „Curierul de ambe-sexe" (III, 1840—1832). E la mijloc și o dispoziție psihologică. Eliade urăște slavonismul, fanariotismul pe care le pune pe socoteala marii boierimi. Avusese prilejuri să sufere disprețul dascălilor greci, pe de o parte, pentru sforțările lui romînești, a protipendadei pentru încercările lui de ridicare în societate. Nu putea suferi nici pe „protectorii" ruși. Un ofițer rus îi citise un memoriu, scris din ordin, în care se dovedea că alfabetul și limba romînă sînt slavone. Eliade scoase, fără a supune cenzurei, o mică dizertație în limbile franceză și romînă apărînd latinitatea romînilor. *Coup d'œil sur l'origine et la langue des Valaques*, care umblă din mînă în mînă și înfurie pe Kisseleff. El duse legitima luptă împotriva caracterelor cirilice, înlocuindu-le întîi în titluri, apoi suprimîndu-le cu totul în „Curierul de ambe-sexe", periodul V, de unde începe a folosi literă latină, schimbare ce din prejudecăți înguste religioase nu plăcea bătrînilor și irita totdeodată autoritatea protectoare. Eliade crezu acum de cuviință să introducă o ortografie etimologică :

Quând va resbumba ultima trumbă
Quare quele mai închise morminte învestе și desferră
Si fie-quare sburava, si corbu și columba
In valea quea mare la vecinica pace au durere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Primi auḑi-vor quel sutterranu resunetu
Şi primi salta-vor afara din grôpa
Sacri Poeţi que prea uşôrâ ţêrinâi
Copere, şi quâror puţin d'uman picioarele împlumbâ.

Ortografia este în definitiv un aspect superficial ce n-ar fi putut dăuna operei literare. Dar lui Eliade îi intră în cap mari nebunii. El va constata uimit că vorbele pătrund o dată cu lucrurile : „Cînd a văzut întîia dată Romînul dulamă, poturi, conteş, anteriu, ceacşiri, işlic, fireşte că a întrebat pe cel care le purta cum se chiamă şi acela i-a spus cum se chiamă. Aşa s-a băgat în articolul acesta vorbele : dulamă, cepchen, tătarcă, conteş, poturi, şalvari, fermenea, anteriu, ceacşiri, scurteică, giubea, biniş, işlic, papuci, meşi, cisme la noi şi ciobote la Moldavi ce le-au văzut la Leşi şi Muscali (pentru că Romanii n-au purtat cisme), pe urmă iar : frac, vestă, pantaloni, surtuc, bretele şi hozundrauri, crevată, manişcă, corset, capelă, cordon, parură etc.". De aci va trage încheierea că multe cuvinte sînt trecătoare şi n-au de-a face cu fondul limbii. Aceasta era părerea pe care Hasdeu avea s-o reia mai tîrziu în teoria circulaţiei. Ca să-şi reîmprospăteze avuţia latină romînii trebuiau, dacă nu să reia vechile veşminte, măcar să vorbească iarăşi despre tunică şi togă : „Cîte veacuri, domnule, de cînd Romînul n-a văzut cu ochii toga şi tunica ! şi cum vreai ca să păstreze numele unor objete ce nu le cunoaşte. Care însă va lua pana ca să scrie sau să vorbească de costumele şi îmbrăcămintea Romanilor vechi, va numi fiecare objet pe nume, şi vorbele vor fi foarte romîneşti iar nu străine". Se vede cît de colo că reforma lui Eliade trecea dincolo de filologie. El visa să schimbe lucrurile. De aceea peste frac pusese manta albă şi aruncase şi ideea lictorilor. De nu ar fi rîs lumea atît de zgomotos de mantie s-ar fi îmbrăcat în togă romană. Într-adevăr, litografia ni-l şi înfăţişează într-un astfel de costum. Neputînd schimba realitatea materială, Eliade se mulţumi cu vorbele. Probabil fiindcă nu ştia latineşte, deveni italienist. Socoti că limba romînă şi cea italiană nu sînt decît „dialecte" ale unei unice limbi. În „Curierul romînesc", nr. 53 din 1839 apăru un dialog între un ţăran romîn şi unul italian, apoi, în 1840, Eliade scrise *Paralelismul între limba romînă şi italiană*. Înrudirea dintre cele două graiuri era şi atunci evidentă, totuşi întemeiat pe opinia că ele erau numai dialecte, Eliade îşi creează un jargon italo-romîn de înfăţişare grotescă :

Fără scutier şi fără companie,
Prin selba mare cavalerul passă,
Ţiind quând una şi cînd altă calle
Unde să dea peste-avventur-mai stranii
Trasse în prima ḑi la o badie
Que-o bună parte din averi dispende
Spre-a onora în adornul cinobiu
Dame şi cavaleri que tragu acolo.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De aci încolo păsările *svoală*, sînt *svolătoare*, pe mări trec *pyroscaphe*, *batelle*, ciuma e *abominabilă*, aduce *trăpas*, *lutt*, *turmente*, e *mortiferă*, pictorul *depinge mullieri*, *dame*, *donzelle* care sînt pline de *belleţe*, *bellissime*, *dilecte*, cu *bellă capellură*, *amoroase*, *radioase*, cu ochii *langhizi* ce merită un *baciu*, cu sîni care se *gonflă*. *Cavalerul* cu sabia *appendută* se cade să ia *diffesa damei amate*. *Un popol risolut* nu *s'arrestă* oricît de *svînturoasă* i-ar fi soarta şi oricît de *empiu nemicul* care *grinţă* din dinţi. Domnul care *passă* peste *marine* şi *pelage* cu ai săi *angeli* îl *deifacе*. Cu *travaliu*, cu *laboare*, un *popol* ce *jace*, *risorge*, iese peste *tempeste* şi *tenebre solemnel* căci Domnul e *omnipotent* şi operele sale sînt *admirabili*. Hotărît, Eliade e *stravagant*! Din cauza aceasta compoziţiile lui sînt rizibile :

A! Bellă eşti Dilecto! şi capellura-ţi blondă
De voluptate peplu, ca crinii lui Amor
Cu buclele lui Phebu te-amimantă, te circondă
Electric radioasă. — Te-acoperă, că mor!....

Adam, recunoscîndu-şi objetul adorabil
Al visului ferice, strigă iuţindu-şi pasii :
Stăi, bella mea dilectă, întoarce-te, o Eva!

Reforma, ca orice lucru rău, avu efecte întinse şi durabile. Nu s-ar putea spune că aberaţia lui Eliade n-a avut şi o urmare pozitivă. Poetul era un mare căutător de neologisme şi laolaltă cu epoca lui dădu prestigiu unor forme pe care abia azi le acceptăm. Citite ca poezie, compunerile lui Eliade sînt adesea imposibile, ca proză ele reprezintă o expresie modernă, fină, perfect sancţionată de timp. Cuvintele nu sînt introduse de Eliade singur, însă aduse de el în cantitate mare şi mai ales dintr-un cîmp de noţiuni subtile, neatinse în acea vreme : *afabil*, *adorabil*, *absurd*, *actual*, *abusiv*, *abject*, *absolut*, *colosal*, *conjugal*, *cristalin*, *consecvent*, *ingrat*, *inert*, *implacabil*, *inefabil*, *juvenil*, *legal*, *legitim*, *mistic*, *nupţial*, *pervers*, *serafic*, *suav*, *venerabil* etc. De notat că foloseşte în chip fericit vocabulele *nuntă* şi *măritiş* cu înţelesul generic de uniune între două elemente.

Oricît de naivă, gîndirea lui Eliade este cea dintîi ce străbate, înaintea lui Eminescu, o operă literară şi-i dă sens şi unitate. Poetul are viziunea grandioasă şi totală, obsesia unicului în trinitate. La început propoziţiile lui sînt vag voltairiene şi francmasonice. În 1836 susţinea că Dumnezeu e unul pentru toţi, revelat în Treime. „Aflaţi dară că Duhul şi Materia sînt două începuturi veşnice din care se alcătueşte tot universul şi-n care Dumnezeu e pretutindenea, îmbrăţişînd totul, fiind în toate pe subt toate şi peste toate". Tatăl e autoritatea supremă, Fiul e materia, şi Duhul sfînt mintea universală. Ideile sînt eretice, panteistice, şi în legătură mai mult cu esoterismul kabbalistic, foarte răspîndit în societăţile secrete ale vremii. Într-un alt articol, puţin mai tîrziu, Eliade aplica

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

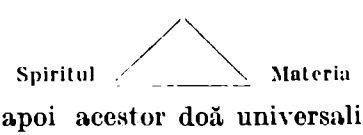
treimea la om, sub numele de treism, făcînd în fond un paralelism obișnuit în toate sistemele esoterice între macrocosm și terestrul Adam. Omul are un trup și un spirit care-și găsesc măritișul în morală. Imaginea măritișului poate explica de ce Eliade, dîndu-și ori nu seama, a tradus *Cîntarea cîntărilor*. Nu numai în biserică ci și în hermetism conjugalitatea slujește ca simbol al concilierii factorilor de „ambe sexe". În exil, avînd mai mult răgaz de lectură, poetul își adînci sistemul. Întîi, sprijinindu-se pe Sf. Augustin, identifică pe Isus cu umanitatea : „Christ e omul colectiv, omenirea întreagă. Magdalina e Biserica căzută, prostituată... Tot individul chreștin este un rege și un preot în acelaș timp...". Poetul se considera și el o parte din Isus și binecuvînta pe prieteni : „Christ și Magdalina cu voi !" Mergea totuși mult mai departe decît Sf. Augustin. El se ridică împotriva ireligiunii lui Proudhon și se miră că cineva în „Telegraful" îl socotește „îmbuibat cu idei franceze". *Biblicile* lui sînt cu toate acestea foarte în spiritul *Enciclopediei*. „Biblia e productul unei minți ce vede pe Dumnezeu în sînul naturei". În *Decalog* vorbește „rația umană", care este una în toate timpurile și la toate națiile. Dumnezeul *Bibliei* este Dumnezeul tuturor popoarelor, Ființa supremă. „Dar acest *Ens* s-a tradus pe grecește Θεός pe alte limbe Deus, Deu, Dumnedeu, Dio, Dieu, Got, Allah, Bog etc., traducțiele vorbelor din limbă în alta nu fac niciodată equațiuni mathematice. Fie că mosaist, însă, fie că chreștin și musulman nu înțelege în limba sa cu numele ce dă Ființei Supreme sau Adevăratei Ființe decît ceea ce Moyse a înțeles prin *Ens* în mascule și în femine totdeodată, în activ și în pasiv". Sistemul trinitar se mai adaugă, nu-i propriu numai creștinismului. Cosmogonia Egyptenilor are analogii cu Geneza ebraică. Eliade citează din cosmogonia lui Hermes Trismegistul sau Toth. *Biblicele* sînt un curat comentariu kabbalistic cu pretenții filozofice, în care găsim hermetism numeric ca și în Zohar. (Eliade consultase și Tarotul și-și dăduse seama de esoterismul său). După kabbaliști, Dumnezeu se exprimă hieroglific prin creație, care trebuie descifrată. Universul e dar o chestiune de cifre. Numărul trei reprezintă momentul metafizic, nunta factorului masculin activ cu cel feminin pasiv din care iese fiul, Cunoașterea. Paralel, în ordinea microcosmică se va petrece același proces : spiritul și factorul vital se vor consilia prin ființa morală. Alte șapte puncte din acest sistem emanatist, bizuit pe un soi de eoni numiți sephiroth înfățișează lumea istorică, inteligibilă, șapte fiind numărul zilelor în care creațiunea s-a împlinit. Totalul de 10 formează arborele kabbalistic. În acest ton talmudic își desfășură Eliade trinitățile sale, „deltele" :

„Cu terminarea acestui capitol, și cu alte trei ce urmează se înveder ează doctrinele lui Moise și sistema lui despre divinitate, despre Bine și despre Rău". Am văzut că în princip el adoptă Autoritatea Divină ca punct de plecare, apoi Spiritul universal și Materia universală ca singurele principe din care se creă lumea prin autoritatea și atot-putința divină.

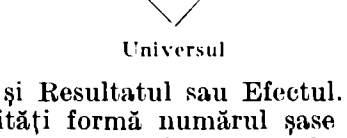
https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aşa Eloim, Spiritul şi Materia formă prima lui trinitate absolută superioară şi activă în chipul următor:

Autoritatea
Activul
Pasivul, sau



„Din maritagiul apoi acestor doă universali principe, formă o altă trinitate inferioară şi pasivă adică



adică Activul, Pasivul şi Resultatul sau Efectul.

„Aceste doă trinităţi formă numărul şase sau cele şase zile, or perioade ale creaţiei ce s-a produs prin concursul, concordarea elementelor; terminul şapte sau cel de încetare, încheie gama armoniei universali, în care pretutindeni Dumnezeu e mulţumit exprimîndu-se la capătul fiecăruia period: „bine! bune foarte" „şi a văzut Dumnezeu cîte a făcut şi iacă bune foarte". Bunul dar stă în armonie, în tot lucru de a fi la locul său şi la timpul său;

„De la gama armoniei universale şi numărul şapte, număr bun, număr august, număr sacru şi sînt, Sistema mosaică trece precum se va vedea la 7 + 3 număul 10 care e numărul patriarhilor; apoi la gama de game, de şapte ori cîte şapte, şi la gama a gamei înzecită de 70 de ori şapte. Mai au apoi profeţii eşiţi din şcoala lui o gamă de game îndoite adică o gamă de numărul 14 înmulţit cu 7, care este numărul mistic al lor, şi despre care se va vorbi la locul său".

Eliade băga de seamă criptica *Divinei Comedii*, divizate în 3 cărţi de cîte 33 de cînturi în terţine. Zece patriarhi cu trei fii ai lui Noe dau cifra 13 de care poetul are groază fiindcă în ziua de 13 i s-au întîmplat toate nenorocirile (mama a murit la 13 februarie, băiatul la 13 noiembrie şi fata la 13 septembrie).

S-a crezut că Eliade a hegelianizat, dar că el ar fi citit pe Hegel e foarte problematic. Punerea filozofului german pe lista Bibliotecii universale, care poate e redactată de mai mulţi, nu spune nimic, căci lista a putut fi făcută după manuale. Cărţile de sinteză filozofică din care cita poetul nu prea dau mari speranţe asupra lecturilor de care, de le-ar fi avut, ar fi făcut mare caz, cum face de un Cahen şi de Sacy pe care-i citează mereu ca traducători ai *Bibliei* sau de un Salvador cu „*Historia* sa *despre instituţiunile lui Moyse*". O idee vagă despre Hegel se pare a fi avut, însă mijloacele de a-l înţelege îi erau refuzate. Inteligenţa înnăscută îl ajuta să gîndească singur, pe sugestii simple. Afară de ideea de „echi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

libru între antiteze" nimic hegelian nu e la Eliade, căci identificarea între Spirit şi Existenţă nu se face şi cei doi termeni Duh-Materie sînt primordiali. Triada lui Eliade e un „număr mistic", simbolic, ce urmează a fi interpretat iar istoria universală este o reprezentaţie hermetică a Fiinţei supreme, care se destăinuie prin evenimente semnificative şi prin profeţi. Punct de plecare al filozofiei este Omul, acel Eu, care poate fi privit din trei puncte de vedere : somatologic, psihologic şi moral. De unde Treismul. Eliade foloseşte *Biblia*, analogic, pentru destinele Romîniei :

„Misiunea *Biblicelor* este de a face pe Romîni, a urmări pe poporul evreesc sau mai bine a ieşi dinpreună cu dînsul din Egipt, din lumea faraonică, din lumea învechită în rele, din lumea păcatului, şi a trece, condus de Moise, într-o lume, unde de pe Sinai se proclamă legile şi poporul întreg le adoptă...".

„Străbătînd cu Romînii din secol în secol, făcîndu-i a vedea dispreţul legilor în Israel şi călcarea lor, corupţia moravurilor, uitarea Domnului de sus în uitarea sau lepădarea de numele Israel, vor vedea şi protestaţia profeţilor, critica lor amară, lamentaţiunile lor, aspiraţiunile lor, chemarea, aşteptarea unui Mîntuitor".

Prin eclectism obişnuit la autodidacţi, Eliade introduce în aplicările politice principii rousseauiene, rectificate prin dogma păcatului originar :

„Noi nu inventăm nimic, noi nu creăm nimic în lumea ideală ; elementele însă, aflîndu-i-le în haos, în amestec, nu facem decît a distinge şi a face a vedea că natura nu ne prezintă pretutindeni şi în sempretern decît dualităţi corelative, paralele, simpatice, creatoare ; că tot ce a creat Dumnezeu este bun foarte, şi că tot ce a făcut omul, sau din rea credinţă sau din ignoranţă, tot ce au pervertit relele doctrinei, aceea este rău foarte şi aduce mai rele".

Cu această filozofie a lui Iehova, Natura, Eliade combate liberalismul, adică orice politică tinzînd să inventeze o ordine ce n-ar ieşi din spontana conlucrare a antitezelor. De unde un conservatorism progresist foarte frumos formulat :

„Progresul fără conservaţie e o clipă şi ajunge la nimic.

Conservaţia fără progres e o stagnaţie şi ajunge la putrezire, şi iar la nimic.

Cine conservă are, şi cine are, poate progresa mai repede.

Progresiştii exclusivi n-au cunoscut înţelesul adevăratului progres.

Conservatorii exclusivi n-au cunoscut înţelesul adevăratei conservaţiuni.

Căci de l-ar fi cunoscut, un cîmp ar forma, subt acelaşi stindard s-ar pune.

Progresistul adevărat e tot deodată şi conservator.

Conservatorul adevărat e totdeodată şi progresist".

Dar cum vom determina, putem întreba, care e saltul bun şi saltul sterp ? Răspunsul ascuns al filozofului e următorul : Iehova-Natura hotărăşte el însuşi nunţile eterne şi le vesteşte prin profeţi. Bunul cetăţean nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cere parlamente, ci, religios, ascultă glasul lui Moise şi al lui Isus. În parlament vorbesc toţi, ireconciliabili. Mesia vorbeşte singur şi infailibil şi trebuie ascultat :

„Nu suferim doi domni într-un stat.

„Nu suferim doi vorbitori deodată.

„Cînd vorbeşte altul, sîntem datori de a-l asculta, adică de a fi pasivi".

Avînd în vedere „equilibrarea între materialism şi spiritualism" Relegea sau Religia nu poate fi dequât confirmarea şi garanţia Legii". Catolicismul nu-i decît o parodie a creştinismului „spre a perpetua dreptul pharaonic".

Acesta este „echilibrul" lui Eliade, messianismul lui, întemeiat nu pe desfacerea istorică de antiteze ci pe opoziţia permanentă între factorul patern şi cel matern, între vorbitor şi auditor, profesor şi elev, guvern şi popor. Eliade e departe de a fi un reacţionar şi pentru femei vrea egalitate, ba chiar dreptul de a purta propriul nume (cocoana Safta, cocoana Catinca). Socotindu-se inspirat de Iahvé universalul, poetul punea aluziv în *Biblie* simulacrul lui Moise. Din pornirea de a privi lucrurile cosmice, comună romanticilor, a ieşit la Eliade intenţia de a-şi grupa opera ciclic şi în patru volume. Primul s-ar fi intitulat *Biblice* şi ar fi cuprins şi *Căderea dracilor*; al doilea *Evangelice* şi ar fi primit între altele *Cutremurul*; al treilea *Patria*, sau *Omul social* în care s-ar fi aflat *Ruinele Tîrgoviştei*, *Sburătorul*, *Mihaida* (pe la 1834 începuse o piesă de teatru *Mircea*), ultimul *Omul individual* căruia i-ar fi aparţinut *Serafimul* şi *Cherubinul*, *Visul*. Opera lui Eliade ar fi fost astfel mai mult decît o *Légende des Siècles*, o adevărată *Divină Comedie* (Dante l-a obsedat pe poet mereu) cu sens literal, didactic şi anagogic. Şi încă mai mult decît *Comedia* visa să facă, visa să continue vechile cărţi profetice printr-un Nou Testament, să dea marea Biblie modernă ce s-ar fi încheiat cu un apocalips, cuprinzînd astfel toată istoria de la căderea omului pînă la regenerarea în cetatea eternă.

Eliade e un mistic la modul dantesc, cu uriaşe viziuni profetice. *Anatolida sau omul şi forţele* ar fi fost adevărata „biblică", poemul în 20 de cînturi al omului, de la creaţie pînă la victoria asupra Forţei, amestec de soteriologie şi program social, soluţiunea în veac a problemei sociale fiind totdeauna cheia mîntuirii spiritului, a cetăţii eterne. Şi, ca în orice sistem cu preocupări soteriologice, mîntuirea nu este individuală ci colectivă. Comunitatea creştină, „Biserica", se înlocuieşte cu „Popolul", şi pe o treaptă mai sus, cu liga popoarelor, cu umanitatea. Aceste idei zburau atunci în aer, în emigraţia iredentistă, emiţătorul principal de mituri abstracte fiind Giuseppe Mazzini, cel cu *Dumnezeu şi poporul*. De aceea tot ce priveşte destinul uman, stabilirea raportului fundamental între indivizi în temeiul unei ordine divine, explicarea inegalităţii şi a suferinţei, redempţiunea sînt la modă. Dante şi Milton se reiau. *Divina Comedie* e interpretată în sens revoluţionar şi socialist. Plac utopiile şi Eliade însuşi făgăduise în „Biblioteca universală" *Utopia* lui Thomas Morus, *Oceana* lui James Harrington, şi fiindcă aveau să apară operele complete ale lui Bacon, şi *Noua Atlantidă*. Scriindu-şi poemul pe marginile *Biblicelor* care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sînt simple comentarii asupra textului Bibliei, Eliade este prea abstract. În locul unei geneze materiale, el dă ştiutele-i teorii. Istoria decurge prin „delte", stăpînită de îngeri care sînt sephiroţii :

Se face iară seară, se face dimineaţă :
Ai istoriei angeli, în deltele eterne
Înscrieţi ziua-a doua.
Glorificaţi pe Domnul, că sfînt e al lui nume.

Dacă se poate face o comparaţie cu *Comedia*, atunci poezia lui Eliade este aceea din *Paradis*, lirică extatică, ideală, din care în chip necesar s-a extirpat descripţia, lăsîndu-se esenţele imateriale, parfumurile, lucirile, efluviile şi sonurile. Poetul a intuit jubilaţia sacră, hora elementelor pure şi e întîiul autor de laude :

Cîntaţi, flori, bucuria şi lăudaţi pe Domnul
Pe idioma voastră, vă exalaţi profumul
Spre ceruri ca tămîie. Formaţi sublime-acorduri,
Armonie d'arome.
Natura este-n nuntă, servare-universală . . . . . .

Se umple tot abisul, coprinsele marine
De lucitorul nacru, de candidele perle,
De rumenul coraliu,
Înoată peşti în ape, în aer paseri svoală

Glorificaţi pe Domnul, Puteri, Eloimi, Angeli,
În harpele serafici cîntaţi, prea-înălţaţi-l :
În cer şi pretutindeni răsune : osană !
Lumină, întunerec, puteri şi elemente,
Sori, astre şi luceferi, răsune firmamentul
De laudele voastre.

Pămînte, trage danţul în cercul horei tale ;
Şi tot ce este-asupra-ţi ardice a sa voce
Şi rugă către ceruri. — Ai munţilor nalţi cedri,
Plecaţi al vostru creştet, vă înclinaţi, o arbori,
Şi plante cîte sînteţi, verdeaţă, pom şi floare,
Nălţaţi profumul vostru
(*Hymnul Creaţiunii*)

Şi mai aparentă este orchestraţia serafică în *Empireul şi tohu-bohu* (*Căderea dracilor*). Se aud cereştile, teribilele sonuri :

Cereşti, eterii trombe în spaţiuri răsună,
Puteri, tării de îngeri sbor repezi şi sosesc :

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se vede un „triumf" al Cuvîntului ce ține locul prin mecanica lui exactă rozei mistice :

A lui de flacări roate pornesc întraripate :
Sînt Heruvimi prea repezi ce-n mii de ochi lucesc ;
Și vîrstele veciei, la dînsul înhămate,
L'Apocalips supuse, spre veacuri propășesc.

De îngeri miriade preced și îl urmează
Și carul naintării pornește neoprit
Din lute în mai iute ; și-n drumu-i însemnează
Al lumii plan simbolic d-atuncea preursit.

Se strecoară în această poezie a gloriei și melancoliile religioase, groaza de surpare a lumilor care e din Lamartine (*L'immortalité*) :

Cînd aste întunerecl de lumi nenumărate,
Nestrămutate stele și sateliți, planeți,
Ce-și țin a lor ocoluri prin căi preînsemnate,
Sori, centre parțiale, îngrozitori cometi ;

Cînd toate s-ar esmulge din marea încentrare,
Eșind din a lor axe și nu s-ar mai ținea,
S-ar prăvăli în spațiu spre veșnică pierzare
Și una peste alta sdrobindu-se-ar cădea ;

Ast sgomot ce ar face, fatala grozăvie,
Amestecul, izbirea și uetul trupesc,
Vrăjbite elemente, cutremur în tărie,
N-ar face-atîta sgomot c-ast svon duhovnicesc.

Eliade are, cu toată detestabila lui filologie, mijloacele verbale pentru marele vers romantic. De la Victor Hugo a luat metoda cumulării de nume proprii barbare hohotitoare scoase cele mai multe din Milton, pe care le dispune eufonic ca într-un fel de conjurație :

Cu-același scomult cade și Belzebuth, Astaroh,
Talmuth, Hamos, Asmode, Dagon, Mamuth, Baal.
Astoret, Isis, Orus, Moloh, Balmol, Briaroh,
Brihmuter, Gorgon. Bulhoh, Rimnon și Belial.

„Căderea îngerilor" e lamartiniană și întîlnim în ea chiar acea erotică ciudată între „un ange déchu" și o ființă de grad inferior. Din nefericire totul e friguros alegoric. Din capul marelui Arhanghel Lucifer printr-o groaznică cefalalgie iese (mitul Minervei) Păcătuirea, ființă „cochetă", cu care Arhanghelul începe o dragoste incestuoasă. Crizele sexuale ale îngerilor obsedau atunci pe toți și un poem al lui Thomas Moore *Dragostea îngerilor* avea mare ecou pretutindeni. În istoria primilor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

oameni, Eliade urmează de aproape pe exegeții *Bibliei*. Mitul androginului, răspîndit la romantici, e luat de el nu de la Platon, ci, direct ori indirect, din *Zohar*. Cîntecul despre „arborele științei" e o versificare simplă a comentariului Genezei din *Biblice* unde poetul se vede a cunoaște răspîndirea mitului la Indieni, la Chinezi. Într-un singur loc abstracțiunea ia forma unei viziuni hermetice tulburătoare :

Acest arbore mare era ca orice plantă
În jos cu rădăcina, spre cer cu-alc lui ramuri
Și rădăcine-ntinse ce sfredelea pămîntul
Și străbătea profunde în iad ca niște pompe
Cît să spăiminte mintea și să-nfioare carnea.

Tot cîntecul se pierde într-o dizertație despre efectele științei, culminînd cu întrebarea asupra utilității progresului tehnic. „Ipoteza" mecanicistă e prilej de un anume fabulos mașinist :

Străbată-se uscatul de forțele de aburi,
Mulțească-se ca peștii pe mare piroscafe,
Din popol la alt popol, de la un Stat la altul,
Din urbă l-altă urbă și din comună l-alta
Încingă-se pămîntul de căile ferate ;
Locomotive, fabrici mulțească-se-n tot locul ;
Consume-se cărbunii și imple atmosfera
De gazuri,.....

Cîntul despre Cain și Abel *Moartea sau frații* avea scopul să zugrăvească efectele sociale ale păcatului originar, ura între oameni. Punctul acesta din *Biblie* atrăgea pe toți revoluționarii epocii și Aleardo Aleardi alcătuia în 1846 pe marginile *Genezei* un poem *Le prime storie* foarte asemănător în privința aceasta cu *Anatolida*. Aproape nimic nu se salvează din ruina de vorbe decît înmormîntarea sălbatic primitivă a lui Abel, în stil Chateaubriand :

Adam își șterge ochii, se scoală în picioare...
Și ia genunchii fiului, îi mai sărută-odată,
Îl strînge cu vigoare, și stinsul corp încovăie
Și îl mlădie-atîta, cît pumnii și genuchii
I-aduce pîn-la gură, ca fiiul să-i semene
Cu pruncul cînd se află în pîntece materne.....
Și toți puseră ochii la stînca colosală
Pe care blîndul Abel își aducea ofrandele.....
Luară cu toți corpul, prin norii de profume
Ș-acolo-l mormîntară.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un motiv de poezie putea găsi Eliade în iubirea întîiei perechi. Idila antideluviană în spaţiu edenic cu stînci uriaşe şi vegetaţie virgină e a romanticilor în frunte cu Lamartine. Lui Eliade li lipseşte, sau mai de grabă i-a dispărut repede, printr-o pervertire estetică, percepţia geologică. Totuşi, într-un scurt episod, e surprinsă cu oarecare măreţie nunta inocentă şi trudnic religioasă a perechii progenitoare a omenirii :

Pe un tapet de iarbă, cu flori presemănată
Se desemna ridente şi roza amorousă
Şi candid-iasomic, safranul, hiacintul....
Conduşi d-al Nunţii angel Mireasa cu-al său Mire,
Ţiindu-se de mînă în sfînta nuditate
De care n-avea teamă nici d'angeli, nici de Domnul,
Nici unul despre altul, intrară-n sanctuarul
Misterelor divine.....
Cine-ar putea descrie nespusele transporturi,
Candoarea virginală şi graţiele Evei,
A lui Adam fervoare, întreaga fericire
Şi extrema pietate l-a ritului plinire?
Împinşi d-angelul nunţii, pe aşternutul moale
Sînt unul lîngă altul în toată inocenţa;
Adam începe ritul; c-o dulce resistinţă
I se supune Eva şi-n holocaust cede
A se-mplini misterul.

Santa cetate scrisă în terza rima are factură dantescă. Cuprinsul e în mod curios utopic. Eliade e un conservator, un vrăjmaş al socialismului, al Pandemoniului, pe de altă parte îl vedem un înflăcărat al lui Fourier şi un adept al lui Proudhon, căci încercarea din 1858—1860 de a face o asociaţie agricolă, de nu va fi conţinut intenţia ascunsă a unui falanster, era o instituţie de credit pentru ajutarea muncii, Proletarul este victima eternă, simbolizată în Christ-Popolul :

Or ca om, or sub forma sa divină,
Tot proletar la cîmp şi la cetate,
De la Altar şi pînă la salină,
Cu-acelaşi dor, cu-aceeaşi greutate.
Schimbe-se timpii, fie domn Cesarul,
Patriciu sau baron; prinţ sau abate,
Forţă ori lege, Brama, Papa ori Ţarul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cetatea sfîntă a lui Eliade era cosmopolită şi comunistă. Acolo deşi principiul proprietăţii era „risolvat communul" şi naţiile toate se uneau într-o internaţională împotriva tiranilor :

Gali-Angli-Italieni, Poloni, Germanii,
Maghiari, Romîni, de popoli milioane
Jos au surpat şi idoli şi tiranii ;
Au spulberat tiare si coroane ;
Cu-al lor singe ţi-au frămîntat cimentul
Şi-ţi înălţară primele coloane.

Acolo, într-o egalitate desăvîrşită („soarta nivilată"), umanitatea mîntuită ar fi înfăptuit „eterna pace", aceea proiectată de Kant într-un opuscul pus şi el în programul „Bibliotecii universale". Construcţia cetăţii e în spiritul fabulosului cantemirian, nu fără intenţii alegorice transcrise din *Biblice*, fiecare punct trebuind să înfăţişeze un element al Universului, pietrele de pildă, semnţii :

Verde se-nalţă valea lăcrămoasă ;
Apocaliptica, santa cetate
A lumii nouă splende radioasă
De speranţă, d'Amor, de Libertate
Încinge muri ne-nvinşi de adamante,
Se coroană de turre nestimate,
Nalţă coloane de porfir gigante,
Pur ca cristalul aurul străluce,
Rubin, safir, smerald, iacint, brillante
Ţin unghiuri, fundament ce le produce.
Rîul Vieţii curge de lumină,
Minţilor sănătate dă şi aduce.

Că intenţia lui Eliade a fost să facă din *Mihaida* un fel de *Gerusalemme liberata*, aceasta se vede ; rezultatele sînt însă în soiul *Henriadei*. Nici cea mai mică umbră, nicăiri, de pătrundere a epopeei italiene. Iarăşi cosmogonie, teorii politice, false alegorii. Mihai este profetul, căruia îngerul îi apare într-un tablou luminos, devenit clişeu, ca într-o Bună-Vestire. Ochiul oboseşte de atîtea viziuni celeste şi cade mai odihnit pe mici scene costumate :

Era-nvestiţi cu toţii ca-n zile de paradă :
Îmbrăcătura strimtă, ingust găitănată,
Intra în cisme galben ce zornăia în pinteni,
Pieptare pe corp strînse în găitane late,
La căpătîiu cu nasturi ; pe umeri chepenege
În copce d'argint prinse, cu fir de tot cusute
Pe margini cu hîrşie, lovea-ntr-o parte coapsa.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poetul a făcut mare caz de *Visul* pomenindu-l mereu ca o „grație cerească" a tinereții. Compunerea prozaică, e în bună parte autobiografică. Obiceiul de a interpreta visele profetic este biblic, sistematizat de Filon. Eliade citează des pe Flavius Ioseph, gîndindu-se la *Antichitățile iudaice* din care, direct ori indirect, extrăgea aceste atitudini contemplative. În *Serafimul și Heruvimul* tema e tratată mai larg.

Cherubul aduce mustrarea, reexaminarea conștiinței, Serafimul consolarea :

Blînd Serafim ! o înger ! ce este a ta solie ?
Care îți este slujba ? Ce vrei aicea jos ?
Pacea vestești tu lumei ? Pacea aduci tu mie ?
Ce flăcări pui în sînu-mi ? O Serafim frumos !

Tema e definitiv banală pentru acea vreme, plutitoare în aer. Cele două sensuri date ființelor angelești erau curente în tradiția biblică (Filon scrisese o carte despre Heruvimi) și Aleardi însuși numește chinul lui Cain „de'rimorsi il Cherubino". Eliade alighieriza și aci. Serafimul era a sa Beatrice, grația. Fiind dintre „intime" poezia transfigurează femei, poate o singură femeie în două ipostaze, una serafică alta vindicativă, poate două femei, prefăcute de poet, după metodul dantesc, în căi de mîntuire. Se întîlnesc frumoase versuri :

Războinice, viteze Heruvim înfocate,
Împlinitor prea strașnic urgiilor cerești !
Repede înger !....

Și cînd fumegă munții, vulcanul cînd turbează
Cînd flăcări rotitoare pînă la ceruri sbor,
Cînd tremură pămîntul, văzduhul schinteiază,
Al meu suflet te vede în orice meteor.

Motivele poetice au tendința de a deveni fixațiuni. Schiller (*La F. Schiller*) e și el un profet visînd cetatea sfîntă, un Messia crucificat de contemporani, un cosmopolit, ce cîntase împărțirea pămîntului și merita să fie sărbătorit de tot Universul :

Și repetați în coruri, prin mii de mirlade,
Germania întreagă, America, Anglia ;
Răsune tot pămîntul ori unde e om liber.

O noapte pe ruinele Tîrgoviștei, spre a ne întoarce spre poeziile terestre, venită după *Adio la Tîrgoviște* a lui Gr. Alecsandrescu, e o poezie onorabilă, dar prea documentată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se cade să recunoaştem poetului şi meritul de a fi introducătorul metrului antic, într-o interpretare relativă, pe baza endecasilabului italian :

Pare-mi ferice ca zeii oricine
Stă înainte-ţi şi d-aproape-aude
Dulcea ta voce. Şi mai ferice-ncă
De-ţi vede faţa.

Capodopera rămîne *Sburătorul*. Că ar fi vreo legătură cu *Silful* lui Hugo e îndoielnic. Punctul de plecare este mitul sburătorului, aşa de răspîndit încît îl cita şi D. Cantemir. Invaziunea misterioasă a dragostei e surprinsă în plină agresiune, însă fără furiile pasiunii unei Sappho ori ale Phedrei. Fata în criză de pubertate e doborîtă de o boală necunoscută, explicabilă mitologic şi curabilă magic :

„Vezi, mamă, ce mă doare ! şi pieptul mi se bate,
Mulţimi de vineţele pe sîn mi se ivesc ;
Un foc se-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obraji-mi se pălesc !

„Ah ! inima-mi svîcneşte !... şi sboară de la mine !
Îmi cere... nu-ş' ce-mi cere ! şi nu ştiu ce i-aş da :
Şi cald şi rece, uite, că-mi furnică prin vine ;
În braţe n-am nimica şi parcă am ceva.

Evenimentul supranatural este salutat printr-o grea şi lentă năvală de vite, într-un tablou vrednic de Troyon :

Era în murgul serii şi soarele sfîrîie ;
A puţurilor cumpeni ţipînd parcă chema
A satului circadă ce greu, mereu sosise
Şi vitele muginde la sghiab întins păşea.

Dar altele-adăpate trăgea în bătătură
În gemete de mumă viţeii lor striga !
Vibra al serii aer de tauri grea murmură ;
Sglobii sărind viţeii la uger alerga.

S-astîmpără ăst sgomot, şi-a laptelui fîntînă
Începe să s-audă ca şoaptă în susur.
Cînd ugerul se lasă sub fecioreasca mînă
Şi prunca viţeluşă tot tremură-mprejur.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tot ce e convenţional în poezia clasică a înserării, aşa de comună în sec. XVIII, devine aci grandios sălbatic, cu privelişti agreste în pastă grea, incendiată :

Încep a luci stele rînd una cîte una
Şi focuri în tot satul încep a se vedea ;
Tîrzie astă seară răsare-acum şi luna
Şi cobe, cîteodată, tot cade cîte-o stea.

Dar cîmpul şi argeaua cîmpeanul osteneşte
Şi dup-o cină scurtă şi somnul a sosit.
Tăcere pretutindeni acuma stăpîneşte
Şi lătrătorii numai s-aud necontenit.

Eliade este un prozator excepţional, un pamfletar ignorat sub această latură. Răutatea inventivă în vorbe e în linia lui Radu Popescu la care se adaugă o veselie naturală, sîngeros violentă, susţinută de o retorică savantă şi de incurabilă obstinaţie ideologică. Ca istoric poate diforma, ca memorialist e neîntrecut. *Memoriile asupra istoriei regenerării*, din nefericire rău transpuse în romînește, sînt un adevărat roman ingenuu al infatuării profetice. În cele mai aride şi adesea extravagante dizertaţii, anecdotistul, totdeauna polemic, răsare aducînd o scenă vie. Eliade s-a nutrit în spiritul lui Voltaire, imitîndu-l şi în manopera libelelor. (Après une vie laborieuse et tranquille de plus de trente années, je me vis forcé de m'armer du fouet de la satyre pour frapper les *andrapodes* et confondre les ennemis du roumanisme"). De la Braşov trimetea o foaie plină de răutăţi pentru foştii revoluţionari, numită *Carul-iute*. Dar Voltaire e numai sarcastic, Eliade e răzbunător ca Dante, vulgar, animalic, salvat de trivialitate prin aripă lirică şi literară.

Prefaţa *Gramaticei* scoate dintr-o simplă discuţie o mică comedie, în care intră şi un sincer şi graţios poem al slovelor vechi :

„Ei dar ce fel de carte e asta ? ! ! ! Uită-te minune ! ! ! ! Aci lipsesc o grămadă de slove ! Aştia vor să ne lase săraci ! Aci fălosul şi purtătorul de ortografie И lipseşte ; măreţul şi îngîmfatul ѡ asemenea ; Оγ cel bogat în loc nu se mai vede ! În loc de ѣ, unde şi unde se vede εα ; în loc de ю, ıя ! Vai de mine, ce grosime şi mojăcie ! ! ! Ia te uită, că aştia şi pe delicatul şi plinul de dulceaţă Θ l-au scos ! Nu zău, aştia sînt Rumîni groşi, bădărani de la ţară, nu vor să aibă cîte de puţină Evghenie pă dînsi ! Dar ce văz ! Ei în loc de Ξ pun кс, în loc de ѱ,пс ! Sînt vrednici de rîs întru adevăr !

„Vedeţi lucruri copilăreşti ! Vedeţi eresuri, vedeţi nesocotinţi ! Toată lumea se sileşte din ce mai are să mai adaoge şi să se îmbogăţească ; dar ei ! Ia uitaţi-vă că şi din ce mai avem vor să mai lepede !...

„Atît ! s-a stricat ! ! ! s-aaa-duus acum şi limba ! !

„Ei au lepădat şi ocsiile ! şi psili ! şi dasia ! ! ! ! O drăguţele, ca de ele de nimic nu-mi pare aşa de rău, că par-că era nişte floricele ! .....

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Așa, Domnule, s-a dus și acum dumneata să fii sănătos; ele s-au dus și nu se vor mai întoarce, căci le-a gonit o soțietate întreagă, le-a gonit însuși dreptul cuvînt. Și Dumneata, Domnule, mai stîmpără-ți furia puțin..."

Din simpla problemă a diminutivelor, în altă parte, pamfletarul face o bufonerie:

„Să luăm spre exemplu pe țigan: pe el îl auzi că are a face cu Ruminică, cu năsicul, cu cumetrașul, cu măgărușul, cu cortișorul, cu bordeiașul lui; numele lui e Dănciucu, Ionică, Andreiaș etc. Să venim la Romîn. Să compare cineva limbajul lui dinaintea regulamentului cu cel de acum: să fi auzit cineva pe un ciocoiu vorbind cînd își punea la cale viața „să intru într-o *slujbuliță*, sau *pînișoară*, să cîștig la *părăluțe*, să-mi fac o *căscioară* și să trăiesc bine cu *meșcioara mea*, cu *vinișorul* meu, și dacă îmi va ajuta Dumnezeu, să puiu mîna pe o *moșioară*, două etc...".

Eliade parodiază cu plăcere pronunția victimelor sale, și e precursor al lui Caragiale în caricarea dascălului ardelean:

„— No, ia să-mi spuneți, unde e Marea Roșie?

— Nu știm, răspunseră.... școlarii după ce se uitară mult și la hartă și la profesor și între sine.

— No, ci căutați-o, adaose profesorul cam serios.

— Nu știm unde s-o căutăm.

— No, dar asta! ci acolo pe cartă s-o căutați.

— Nu știm pe care. — Arată-ne-o Domnia ta, Domnule profesor.

— Căz eu nu m-am preparatu-m-am pînă acum".

Iată un „căuzaș" peltic (Rosetti) în plină elocvență:

„— Zudicata lui Dumnezeu este mare...vedeci pe Trîntorul aţela ţe vine învulpat în calească? Ca mîine, o să aveți și voi haine ca dînsul, calească ca dînsul, moșii și averi ca dînsul...

— Să dea Dumnezeu, să te-auză Dumnezeu, Domnișorule! strigară cîțiva din săteni.....

— Și ca mîine iar, continuă oratorul, ca mîine a să-l vedeți pe dînsul pe zos, desculț și trenceros, înțins cu teiu, și trăgînd boi de funie...

— Ba l-o feriiii, l-o feriii Dumnezeu Jupîne! strigară toți sătenii deodată —".

Înainte de a cădea pe mîinile lui Eminescu, C.A. Rosetti era întîmpinat de veselia brutală a lui Eliade. „Poețoiul" se afla la o petrecere cîmpenească, unde lăutarul cînta tocmai romanța sa: *A cui e vina*. Nesuferind lipsa de pasiune a țiganului „se sculă de la masă și sări înaintea lăutarului strigînd:

— Nu așa, cioară de profanator!"

„Și unde începu a da ochii peste cap cu mare patos, a lua un avînt cu mîinile și cu picioarele, ca tot omul ce sboară de viu viuleț la nemurire, și a declama cu o manieră cu totul particulară a sa:

— Tuuu ziceai odatăăăă,
Aaaaaaah a mea iubiiiită:
Draaagostea meaaa toaată etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Declama cum declamă amatorul (foarte bătăios), iar încît pentru cîntec, spun că era foarte răguşit şi discord : căci p-atunci nu se auzea de concordie :

„Aaaaah a mea iubiiiită !
(cu vocea răguşită) şi tot înainta în delirul său poetic către simplul şi naivul lăutar : pînă ce ajundse la fraza :

„Astfel ţi-este sexul.....

„Atunci cu o crispaţie nervoasă tremură, ameninţînd cu degetul pînă la nasul bietului bard, cu totul speriat.

„Lăutarul încă de la începutul acestei lupte, ce nu era nicidecum olimpică, lăsase o mînă cu vioara spînzurată în jos şi alta înţepenită şi făcînd o linie dreaptă una cu arcuşul. Nălţa din umeri bietul om, strîngea din dinţi, cu capul ghemuit între umeri, şi tot se da înapoi ; iar cînd îşi simţi spatele că dă de părete, cînd văzu că degetul ameninţător îi ajunge şi pînă la nas, cînd văzu că acum ca niciodată ochii declamatorului îl aţintau ca doi ochi mari boboşaţi decît ai unui broscoi uriaş, lăutarul svînturatul lăutar, începu a tremura şi a pune mîinile înainte spre apărare :

— Aoleo, coconaşule, începu a se ruga : nu mai face aşa, că mă dă în alte alea, şi am copilaşi... Aoleo, coconaşule ! dar ce-am făcut săracul de maica mea !... iartă-mă, iartă-mă, coconaşule ! că îmi rămîn copiii pe drumuri !...”

În caricaturizarea liberalului, Eliade pune multicolorarea lui Hogarth şi diformităţile lui Daumier :

„Indivizi cu ochi de vulpe, cu ghiare de cotoiu, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momiţe (şi de suitarii) ; de au limbă, e ca să mintă, să calomnie ; de au inimă, e un fel de tăgîrţă, unde să-şi ţie tezaurul feloniei şi perfidiei, ce le face toată forţa ; de au minte, este spre a cugeta numai la interes, şi tot la interesul cel mai mîrşav...

„De poartă vestminte largi şi işlic, ei sînt mai guleraţi decît toţi, lor işlicul le tremură şi li se învîrteşte în cap ; nimeni nu se răţoieşte ca dînşii în danţ ; nimeni ca dînşii nu bosînflă buzele şi nările, cînd fumă ; nimeni ca dînşii nu se încoardă şi se înţeapă cînd umblă ;

„De scot tabacherea, de o ofer, de iau de la alţii tabac, de apucă linguriţa cu dulceaţă, paharul cu apă sau felegeanul cu cafea au nişte gesturi, nişte talamuri, sau un fel de semne francmasonice particulare ale lor.

„De salută, de îţi surîd, te înfioară ; de se înfăţişează la cei mai mari sau la curte, le crapă haina ori binişul în spate.

„La biserică, dacă au vreo biserică, vai de crucea ce îşi fac, căci parcă ar sbîrnîi la o tambură pe piept ; la mir să nu le treacă nimeni înainte ; şi paraua (sau gologanul) îl pun cu pumnul în disc.

„De vin în casa egalului sau mai vîrtos a neavutului, parcă ar avea două piepturi unul peste altul ; nu-i vezi încă chipul şi pieptul îi intră mai înainte d-a intra el pe uşă, căci nasul îl caută în sus”.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar blestemele ! Ocările țîșnesc negre, într-o retorică gîlgîitoare, cu o ură așa de materială încît pamfletul e un adevărat poem al mîniei :

„Să nu se mai audă nici nume de Băleni, de Cîmpineni, de Bălăceni, dați în numele lor, în onoarea familiilor lor, în a copiilor lor, dărîmați-le casele, aruncați-le pulberea la vînturi, precum vă învață zisul de sine *Romîn*, precum vă ține Țintarul ; ieșiți ca furiile pe ulițe, armați-vă cu cuțite ascunse, cu pietre, ucideți tot, stingeți tot ce este istoric, național, că e demn de voi, dacă pînă la unul țara astăzi nu mai e locuită decît de ciocoi ; să nu mai rămîie pînă la unul din cîți v-au făcut vreun bine, sau v-au dat vreodată vreun pahar de apă pe patul frigurilor. Începeți de la mine..... Ruine au rămas casele de unde a ieșit Constituția de la 1848. Duceți-vă de luați și pietrele de acolo, și veniți de mă lapidați dimpreună cu copiii mei, ce n-avem unde ne pleca capul ; veniți de mă îngropați de viu....

„E demn de voi, ciocoilor, cîți sînteți pui de renegați, cîți sînteți pui de viperă, cîți umblați ca turbați după chivernisele, cîți sînteți blestemați de părinți pe patul morții, cîți v-ați batjocorit și bătut părinții, cîți aveți setea și turbarea de a ucide la Evrei, cîți vreți să moară alții ca să trăiți voi, cîți ca strigoi, n-aflați nutriment decît din sîngele și însuși al morților.

„Însă v-o cam fi, fii ai piericiunii, pui de viperă !"

Mîniosul poet vrea să facă o „comedie divină" (și are într-adevăr multe afinități sufletești cu Dante) și lasă urmașilor un testament de foc :

„Leg ca un testament discipolilor mei, de nu voiu putea eu întreprinde și termina această mare și alegorică epopee, să o întreprinză ei ; vor avea a pune pe scenă toate *duhoarele* infernale răsculîndu-se asupra geniurilor și virtuților cerești, și vor face o comedie în adevăr divină, flagelînd viițiurile și regenerînd pe Romîn. Oasele mele vor tresări din mormînt la versurile lor, și sufletul meu plin de urgia divină va deveni muza lor inspirătoare".

Polemistul și-a desfășurat armele și în stil dramatic. *Proces general între două hordii și nație* este o mascaradă, subintitulată mister, în care în fața tribunalului Adevărului, apar boierul Mircea, Moș Soare, exponenți ai vechii ordine, exaltate de Eliade, precum și Arhon Arpagon, ciocoiu, Musiu Rapace „spoit cu roșu, ciocoiu nou și pretins avocat al sătenilor", un poet urlător, un poet umanitar. Musiu Rapace, care e C.A. Rosetti, are „ochi de broscoi, părul vîlvoi, coarne satanice" și vorbește cu o elocvență bufă :

„..O eră nouă palengenesică și epopeică va face a răsări o aurore roșie, o aurore a noastră a Roșșșiilor ce are să zimbească lumii cu dinți de mărgăritar și cu buze de trandafir....., (popolul rîde). Da, așa ; nu rîdeți nici voi cei proști, nici cei condamnați, morminte spoite pe dinafară ce sînteți voi ! ora voastră a sunat : șîooiu și iar șioiu va curge de sînge și se va rostogoli și va trosni, și va plesni, și va pocni, și va spumega, și va tuna și va fulgera și va trăzni, din cap în cap, din gît în gît, din burtă-n burtă...."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pamfletarul pune și în versuri aceeași gesticulație măscăricioasă :

Vino mai curînd, o Muză !...
După nas și după buză,
Și cochetele-ți grimazuri
Te cunosc că-mi faci la nazuri
Vino deh, nu te mai face ;
Codirea de loc nu-mi place,
Ce ! nu vrei ? — Du-te la Dracul
Ai cojoc ? — Am și eu acul.

De n-ar fi trebuit să înceapă totul și să-și cheltuiască energia în lupta pentru formația limbii din învălmășeala căreia nu putea vedea limpede adevărata poezie, Eliade ar fi putut deveni un foarte mare poet.

ION ELIADE RĂDULESCU

RÉSUMÉ

La présentation de la vie et de l'œuvre de Ion Eliade Rădulescu « la deuxième grande personnalité de la littérature roumaine, écrivain à l'âme ardente, créateur divers, se déployant également dans la vie comme dans l'art, doué de grandes qualités et de défauts tout aussi grands », commence par des investigations sur la famille, puis sur l'instruction reçue par le futur maître.

Après avoir, durant quelques années, fréquenté les écoles grecques avec d'autres camarades d'étude roumains, Eliade passe à « l'école académique » de Gh. Lazăr, où il devient professeur adjoint en 1820 ; après le départ de Gh. Lazăr il y demeure six ans comme directeur.

Son activité de journaliste ne commence qu'après avoir quitté le collège de Sf. Sava.

Le 8/20 avril 1829 paraît le premier numéro du « Courrier Roumain ». Suit une période très laborieuse ; comme journaliste, comme organisateur d'écoles, comme membre de la Société « Eforie », Eliade s'affirme partout comme une personnalité proéminente.

Le plaisir de se trouver au centre des grands événements le pousse aussi à pénétrer dans la haute société. En même temps il souhaite être au mieux avec l'opposition. Initié dans les secrets de la société de Golești, il accepte en 1837 d'entrer dans la première société philharmonique. Mais bientôt il renie les tendances extrémistes de « l'idéologie occulte qui s'était glissée du dehors dans sa société plus modérée ». Voilà pourquoi, à la veille de la révolution de 1848 on ne le sollicite plus à participer à une nouvelle Association littéraire. Il établit plus tard des rapports avec la société Frăția par l'intermédiaire de Ghica. Le rôle et la position d'Eliade à l'été de 1848, pendant la révolution, contradictoires et

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

déterminés par son orgueil, sont traités par l'auteur dans le cadre même des événements, lorsque Eliade a déçu par son attitude, car il « soutenait des thèses modérées, il s'était prononcé pour une représentance par classes et contre le suffrage universel ».

Après la révolution l'attitude absurde d'Eliade dans l'émigration est explicable par le fait qu'il se considérait là-bas comme un « lieutenant de l'émigration »; lorsqu'il était actif « il tombait dans des formes de plus en plus erronées. Il ne participait plus aux séances des émigrants et, dans ses Mémoires sur les événements de 1848, tout en faisant son autobiographie, il chantait ses propres louanges et il diminuait les autres, en les ironisant avec beaucoup d'esprit».

« Il s'était mis en tête l'idée d'être un martyr de la Nation, un prophète, un messie».

De retour en Roumanie, son désaccord avec la réalité est toujours plus accentué. Ses opinions politiques de cette époque-là ne reposent sur aucune conviction. Eliade, comme beaucoup de pionniers, garde le sentiment que le pays est ingrat envers lui. Il joue le grand exilé tout en espérant que le monde va le rappeler en lui offrant de grands honneurs.

Mais le monde l'avait oublié ou bien lui gardait rancune et pour les plus jeunes il était un inconnu.

Pourtant, en 1872, à sa mort, on lui fait des funerailles grandioses, comme à un homme qui avait été « une gloire nationale des plus illustres, le grand écrivain, poète, et prosateur, le grand philologue et philosophe, père de la littérature roumaine, âme de la révolution de 1848, auteur de l'immortel programme qui proclamait les droits de l'homme et qui imprimait un nouvel essor à tous les états sociaux ».

On fait la présentation de l'œuvre d'Eliade en commençant par son activité de traducteur et d'éditeur ce qui témoigne, en même temps, de son instruction. Faute d'écoles supérieures, Eliade, comme tous ses contemporains, a été un autodidacte, un grand dévorateur de livres. L'aire de ses intérêts est vaste. Il est un admirateur de Voltaire et de Molière, il connaît bien Boileau, Marmontel et J. J. Rousseau. Il fait des traductions de la Divine Comédie (5 chants en prose), de l'Orlando furioso et de Don Quijote. Des écrivains anciens il traduit des œuvres de Hérodote, de Xénophon, de Sapho et d'Hésiode. Parmi les modernes il fréquentait Chateaubriand, Lamartine, George Sand, Al. Dumas, en même temps que certains auteurs mineurs ; il est l'auteur d'une traduction de Schiller et il extrait quelques passages des conversations Goethe-Ekermann.

Byron a été aussi l'un des grands favoris d'Eliade.

En 1846, en initiant une bibliothèque universelle il se propose de publier les grands philosophes du monde à partir de Platon jusqu'à Hegel.

Ce côté de son activité a été pourtant altéré par ses « idées d'autodidacte » dont « la conséquence a été l'absence du sentiment de la valeur ».

Il mêlait pêle-mêle les grands écrivains et les écrivains mineurs, il traitait à la légère les problèmes les plus graves, il passait brusquement des idées pleines de bon sens aux théories les plus insensées.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

L'œuvre d'Eliade est, en grande partie, anéantie par ses bizarres idées linguistiques. Si au début de son activité, en 1828, lorsqu'il faisait publier sa grammaire, il considérait que l'orthographe étymologique est inutile et il formulait, à propos des néologismes, des opinions que l'avenir allait confirmer, une décennie plus tard il était devenu méconnaissable, s'étant lancé dans des théories pleines d'aberrations, de tendance latine et italienne. La langue a pourtant conservé certains néologismes proposés par Eliade à cette époque.

Comme penseur, pour naïves que ses opinions aient été, Eliade est le premier écrivain dont l'œuvre soit pénétrée de l'idée qui lui assure le sens et l'unité.

La vision du poète est grandiose et totale, c'est l'obsession de l'unique dans l'éternité.

Pendant l'exil, ses loisirs étant plus grands, Eliade approfondit par des lectures son système, une sorte de construction déiste à support biblique.

En s'inspirant des conceptions cabalistiques il prétend que Dieu est exprimé, de manière hiéroglyphique par la création qui demande à être déchiffrée. L'Univers ne serait donc qu'une simple question de chiffres.

Le numéro 3 représente le moment métaphysique, le mariage du facteur masculin actif avec le féminin passif dont provient le fils, la connaissance.

Parallèlement, un même processus se déroule dans le microcosme, l'esprit et le facteur vital se réconcilient par la fonction morale. Le point de départ de sa philosophie est l'homme, ce moi que l'on peut considérer de trois points de vue : somatique, psychologique et moral.

Par cet éclectisme naturel aux autodidactes, Eliade introduit dans les applications politiques des principes qui lui viennent de Rousseau, mais rectifiés par le dogme du péché originel. Avec cette philosophie d'un Jahvé — Natura il combat le libéralisme, c'est-à-dire toute politique qui tend à inventer un ordre qui ne serait issu d'une collaboration spontanée des antithèses. Voilà donc que « l'équilibre » d'Eliade, son messianisme repose non sur un déroulement historique des antithèses, mais sur une opposition permanente entre le facteur paternel et celui maternel, entre celui qui parle et celui qui écoute, entre le professeur et l'élève, entre le gouvernement et le peuple.

En tant que poète Eliade est un mystique dans l'acception dantesque du mot ; il a des visions prophétiques colossales.

Mais en écrivant son poème en marge des « Bibliques » il tombe dans l'abstraction. Si l'on pouvait faire une comparaison avec la « Divine Comédie », la poésie d'Eliade serait celle du Paradis ; c'est un lyrisme extatique, irréel, dont nécessairement les descriptions ont été bannies, où l'on a conservé les essences immatérielles, les parfums, les reflets, les effluves et les sons.

Parfois l'horreur de l'écroulement des mondes, qui lui vient de Lamartine, se glisse dans cette poésie de gloire et de mélancolie religieuse. Malgré sa détestable philologie Eliade emploie des modalités

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

verbales propres au grand vers romantique. Son chant de « l'arbre de la science » est une versification simple des commentaires sur la genèse présents dans les « Bibliques », mais cette versification est noyée dans une dissertation sur les effets de la science.

La « Santa cetate », écrite en terza rima, conserve la facture dantesque. Le contenu en est bizarrement utopique. La cité sacrée d'Eliade était cosmopolite et dans l'esprit du communisme primitif. Parmi les poésies laïques d'Eliade, « Une nuit sur les ruines de Tîrgoviște » est une poésie honorable, mais par trop documentaire.

Son chef-d'œuvre demeure le « Zburătorul » où « l'invasion mystérieuse de l'amour est surprise en pleine agression, mais sans les furies de la passion d'une Sapho ou d'une Phèdre ». L'événement surnaturel est salué par une lourde et lente ruée du bétail, dans un tableau digne de Troyon ; tout ce qui est conventionnel dans la poésie classique du crépuscule, si fréquent au XVIII[e] siècle, devient ici grandiose, sauvage, à paysages agrestes dans la substance lourde, incendiée, du récit.

Une dernière partie nous montre enfin Eliade comme un prosateur exceptionnel, comme un pamphlétaire ignoré sous cet aspect. Si Voltaire n'est que sarcastique, Eliade est vengeur comme le Dante, il est vulgaire, animalique ; seule la nuance lyrique et littéraire le préserve de la trivialité.

S'il n'avait pas été obligé de tout commencer dès le début, et de dépenser son énergie dans la lutte pour la formation de la langue — moment de confusion où l'on ne pouvait voir clairement la véritable poésie — Eliade aurait pu devenir un très grand poète.

ИОН ЭЛИАДЕ РЭДУЛЕСКУ

РЕЗЮМЕ

Описание жизненного и творческого пути Иона Элиаде Рэдулеску, «второй крупной фигуры румынской литературы, писателя с горячим сердцем и вечно творческим умом, проявляющимся как в жизни, так и в искусстве, человека, обладавшего крупными достоинствами и столь же крупными недостатками», начинается исследованием данных о его семействе, после чего говорится о школьной подготовке будущего педагога. В течение нескольких лет Элиаде посещал греческие школы, затем вместе с другими румынскими коллегами он поступил в «академическую школу» Г. Лазэра, где в 1820 году становится помощником своего учителя, а после отъезда Лазэра, в течение 6 лет работает ее директором. После ухода из школы «Сфынту Сава» начинается его журналистская деятельность (8/20 апреля 1829 года выходит первый номер газеты «Curierul romînesc»—«Румынский курьер»). Наступает период оживленной деятельности; Элиаде становится широко известен как журналист, организатор школьного дела, член «Эфории». Стремление находиться в центре важнейших событий побуждает его проникнуть в высшее

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

общество. Но одновременно он стремится сохранить хорошие отношения и с оппозицией. Член тайного общества в Голешти, он соглашается вступить в 1837 г. и в первое «Филармоническое общество». Но вскоре Элиаде отказывается от крайних увлечений, от «оккультной гетерии, проникшей извне в мир его более умеренных взглядов». Поэтому накануне революции 1848 года Элиаде не привлекают в новое «Литературное общество». Связи с «Братством» («Frăţia») он устанавливает позднее через Гику. Роль и позиция Элиаде летом 1848 года, во время революции, противоречивые и во многом обусловленные его тщеславием, рассмотрены на фоне общественных событий, когда Элиаде разочаровал многих тем, что придерживался умеренных взглядов, выступая за представительство по классам и против всеобщего избирательного права.

«Абсурдное» поведение Элиаде после революции, в эмиграции, объясняется тем, что он считал себя здесь «капитаном эмиграции», и если проявлял активность, делал это «во все более и более неудачных формах. Писатель перестал посещать собрания эмигрантов, в «Воспоминаниях» о событиях 1848 года превозносил себя, а составляя свою автобиографию, преуменьшал роль других и едко высмеивал их». «Он вообразил, что является жертвой нации, пророком, Мессией». При возвращении в страну его разлад с действительностью усиливается. Его политические взгляды в это время уже не опираются на какие-либо прочные убеждения. Как и многим другим пионерам, Элиаде кажется, что страна к нему неблагодарна. Он играет роль великого ссыльного, надеясь, что о нем еще вспомнят и воздадут ему почести. Однако, одни забыли о нем, другие оказались злопамятными, а молодежи он был неизвестен.

Тем не менее в 1872 году, когда Элиаде умирает, ему устраивают грандиозные похороны, как человеку, бывшему «одним из славнейших сынов нации, великим писателем, поэтом и прозаиком, крупным филологом и философом, отцом румынской литературы, душой революции 1848 года и автором бессмертной программы, провозгласившей права человека и возродившей все сословия румынского общества».

Изложение творческого пути Элиаде начинается с его деятельности переводчика и издателя, свидетельствующей о большой культуре. Как и все в то время, когда не существовало высших учебных заведений, Элиаде был самоучкой, прочитавшим огромное количество книг. Круг его интересов поражает своей широтой. Он был поклонником Вольтера и Мольера, знатоком Буало, Мармонтеля и Ж.Ж. Руссо; переводил из «Божественной комедии» (пять песен в прозе), «Orlando furioso» и «Дон Кихота». Из античных писателей он переводил Геродота, Ксенофона, Сафо и Гесиода, из современных — Шатобриана, Ламартина, Жорж Санд, Ал. Дюма, а также менее известных авторов. Ему же принадлежит перевод нескольких строф из Шиллера и отрывков из переписки Гете с Эккерманом. Очень любил Элиаде Байрона. В 1846 году, приступив к серийной публикации произведений зарубежной литературы, он задумывает издание великих философов мира, от Платона до Гегеля. Тем не менее и в этой области деятельности Элиаде сказались

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

его черты «самоучки», что «вело к отсутствию точного чутья, к смешению великих писателей с дюжинными, к поверхностной трактовке сложнейших проблем, к неожиданным переходам от здравых идей к самым безумным теориям».

Особенный урон произведениям Элиаде нанесли его ошибочные лингвистические идеи. Если в начале своей деятельности, в 1828 году, когда он выпустил «Грамматику», Элиаде видел бесполезность этимологической орфографии, а в связи с неологизмами высказывал взгляды, подтвержденные затем временем, то десятилетием позже его уже трудно было узнать в сторонниках искажающих сущность языка пролатинских и проитальянских теорий. Тем не менее некоторые из неологизмов, предложенных Элиаде в этот последний период, вошли в язык и сохранились до наших дней.

Являясь мыслителем, какими бы наивными ни были при этом некоторые его положения, Элиаде был первым писателем, произведения которого проникнуты идеей, дающей им смысл и единство. Видение поэта грандиозно и всеобще, его преследует идея единичного в вечности. В ссылке, имея больше возможности читать, Элиаде углубил свою систему — нечто вроде деистического построения, опирающегося на библию. Вдохновляясь идеями каббалистов, Элиаде считает, что божество выражается иероглифически через творение, которое следует расшифровать. Мир предстает таким образом собранием цифр. Число 3 является метафизическим моментом, брачным союзом активного мужского и пассивного женского факторов, от которых рождается сын, познание. Параллельно, подобный же процесс протекает в микрокосмосе, где дух и жизненный фактор примиряются в морали. Исходной точкой философии является человек, то *я*, которое можно рассматривать с трех точек зрения: соматологической, психологической и моральной.

Характерный для самоучек эклектизм заставляет Элиаде вносить в политическую практику принципы Ж.Ж. Руссо, сдобренные учением о первородном грехе. Вместе с тем, с помощью своей философии Иеговы —Природы, он громит либерализм, т.е. всякое политическое течение, стремящееся изобрести порядок, не вытекающий из стихийного взаимодействия противоположностей. Таким образом, и «равновесие» Элиаде, его мессианство основано не на идее исторического развития противоречий, а на постоянном соотношении отцовского и материнского факторов, оратора и аудитории, преподавателя и ученика, правительства и народа. Как поэт Элиаде выступает мистиком типа Данте, с грандиозными пророческими видениями. Но создавая поэму на библейские мотивы, он впадает в абстракцию. Если сравнить ее с «Комедией», то поэзия Элиаде напоминает «Рай», экзальтированную, далекую от реальности лирику, из которой с необходимостью изымаются все описания, оставляя место нематериальному, запахам, отблескам, испарениям, звукам. Иногда в эту поэзию славы и религиозной меланхолии проникает ужас перед крушением миров, идущий от Ламартина. Несмотря на свои неприемлемые филологические взгляды, Элиаде использует словесные средства, характерные для великого романтического стиха.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Песнь о «древе познания» — это простое переложение в стихи библейских комментариев к сотворению мира, выливающееся в диссертацию о значении науки. «Священный город», написанный рифмованными трехстишиями, имеет дантовскую структуру. Содержание произведения странное, утопичное. «Священный город» Элиаде представлял себе космополитической организацией, в духе первобытного коммунизма. Среди светских стихотворений Элиаде наиболее удачным, хотя слишком документальным является «Ночь на развалинах Тырговиште». Его лучшим произведением остается «Крылатый дух», где «таинственный наплыв чувства любви схвачен в самом разгаре, хотя и без неистовых страстей Сафо или Федры». Сверхъестественное событие изображается на фоне достойной кисти Трайона картины тяжелого и неспешного движения стада; условность классической поэзии сумерек, столь распространенной в XVIII веке, сменяется здесь дикими, грандиозными картинами, деревенскими пейзажами, написанными ярко и зримо.

Наконец, в последней части работы говорится о том, что Элиаде был также исключительным, недостаточно оцененным прозаиком, памфлетистом. Если Вольтер был только саркастичен, Элиаде мстителен подобно Данте, вульгарен, груб и жесток; от тривиальности его спасает лишь струя лиризма и литературности.

Если бы ему не пришлось делать первые шаги и тратить энергию в борьбе за оформление языка, за беспорядочными построениями которого трудно разглядеть подлинную поэзию, Элиаде мог бы стать очень большим поэтом.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ESTETICA ROMANULUI

DE

MIHAI NOVICOV

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR

Încercînd să definească specificul romanului ca gen literar, Silvian Iosifescu spune într-un loc că „o primă şi cel mai frecvent subliniată trăsătură comună unor descrieri atît de felurite este lipsa *totală* (*sublinierea mea — MN*) de canoane — de indicaţii sau prohibiţii — care dă romanului elasticitatea cunoscută"[1]. Afirmaţia şi satisface şi irită în acelaşi timp. Dacă autorul are în vedere mai ales „volumul" romanului, capacitatea lui de a „digera" un material de viaţă imens, într-o formă deschisă „împrumuturilor" din sectoarele adiacente ale creaţiei literare şi chiar neliterare, atunci formularea poate fi acceptată, indiscutabil, fără obiecţii. Această virtute a romanului a fost observată încă de Belinski, care scria în partea a 2-a a „privirii" sale asupra literaturii ruse din anul 1847 că romanul „este genul cel mai larg şi cuprinzător al poeziei, în cadrul căruia talentul se simte în nemărginită libertate. În el se contopesc toate celelalte genuri ale poeziei — şi lirica, odată cu revărsarea simţămintelor autorului în legătură cu evenimentele înfăţişate şi dramatismul ca modul cel mai pregnant şi reliefat de a obliga caracterele să se dezvăluie. Digresiunile, meditaţiile, didactica, inadmisibile în alte genuri ale poeziei, în roman şi povestire îşi pot găsi un loc legitim. Romanul şi povestirea îi oferă scriitorului un cîmp nemărginit de a-şi manifesta însuşirile predominante, caracterul, temperamentul, înclinaţiile ş.a.m.d."[2]. Dar dacă se are în vedere că romanul se supune unor legităţi interioare ale speciei, în mai mică măsură decît alte genuri, afirmaţia pare discutabilă. Mai degrabă ar trebui să pornim de la constatarea nu atît de categorică dar mai exactă a lui G. Călinescu şi anume că „o originalitate formală totală în roman nu-i totuşi posibilă

[1] *„În jurul romanului"*, ESPLA, B, 1959, p, 92.

[2] *Opere complete*, vol. X, Editura Academiei de ştiinţe a U.R.S.S., Moscova, 1956, p. 315—316.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi nici nu-i de dorit"[3]. Atitudinea lui Silvian Iosifescu se pare că se datoreşte, cel puţin într-o anumită măsură, repulsiei, în fond nobile, faţă de tot ce este încercare de exagerare a unor „reguli" ale creaţiei literare, reguli care, oricînd, interpretate dogmatic, ar putea fi înfăţişate ca „prescripţii" sau „prohibiţii" paralizante. De aceea se vorbeşte nu despre legi specifice, ci despre canoane, ca şi cum supunerea la „canoane" ar putea fi totuşi admisibilă în cazul unui alt gen literar, nuanţa sentenţioasă fiind agravată şi de expresia „lipsa totală", ceea ce ne-ar îndreptăţi, dacă am vrea să fim maliţioşi, să ne întrebăm dacă totuşi lipsa de canoane în cazul creaţiei artistice ar putea fi şi parţială? De obicei ideea că în materie de creaţie literară nu se pot extrage nici un fel de reguli se argumentează în felul următor : din moment ce una din condiţiile sine qua non ale valorii în materie de creaţie artistică e originalitatea, din moment ce o operă de artă se impune întotdeauna în primul rînd prin noutatea ei, cum putem vorbi de reguli în materie? Autorul e întotdeauna singurul legislator al creaţiei sale. În împărăţia artei orice repetiţie e distrugătoare de valoare. Dacă e aşa, atunci — din nou — cum putem vorbi de legi şi reguli? De fapt, prin întrebări de acest gen se sugerează că orice referire la „legi" maschează, într-un fel, încercările de a impune creaţiei nişte norme obligatorii. Citeodată pe această bază se încearcă şi o fundamentare a teoriei potrivit căreia creaţia artistică nici nu poate fi apreciată — fie critic, fie analitic — doar ca o reflectare a realităţii, întrucît creaţia este creaţie şi deci întotdeauna presupune existenţa în ea a ceva nou, necunoscut pînă acum în realitatea anterioară. Dacă n-ar fi aşa, arta s-ar reduce la o simplă fotografiere sau copiere a realităţii.

Argumentările de acest gen suferă de un viciu fundamental şi anume se pierde din vedere că însuşirea de a se înnoi mereu nu este numai a artei, ci şi a naturii, a realităţii pe care arta o reflectă. Doar şi viaţa se înnoieşte mereu, şi după cum încă bătrînul Heraclit a spus-o — nu poţi să te speli de două ori în aceleaşi ape. Fiecare fenomen al naturii e unic şi nerepetabil, dar întotdeauna exprimă şi o lege generală. Această relaţie dialectică între general şi particular Lenin a definit-o cu uimitoare precizie. „Prin urmare contrariile (particularul este opus generalului) sînt identice : particularul nu există decît în legătură cu ceea ce duce spre general. Generalul nu există decît în particular, prin particular. Orice particular este (într-un fel sau altul) general. Orice general este o părticică (sau o latură sau esenţă) a particularului. Orice general nu înglobează decît aproximativ toate obiectele particulare. Orice particular nu intră decît incomplet în general, etc. etc. "[4]. Nu încape îndoială că astfel definită relaţia este valabilă şi pentru creaţia artistică. În legătură cu fenomenele naturii nu ni se pare ciudat să definim cu aceeaşi noţiune un număr mare de obiecte sau fenomene, care prin ceva, întotdeauna diferă unul de altul. Iar pe această bază, noi ne stabilim şi atitudinea faţă de obiectele sau fenomenele respective. Le apreciem calitativ. Noi spunem că un cuţit e prost dacă nu taie ; cu toate că ar putea avea o mie de alte însuşiri care nu-i sînt

[3] *Reflecţii mărunte asupra romanului*, „Viaţa românească", NG/1957, p. 8.
[4] V. I. Lenin, *Caiete filozofice*...., ESPLP, Bucureşti, 1956, p. 323.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

esențiale, spunem că o acțiune n-a reușit dacă prin ea nu s-a atins scopul propus. De ce atunci n-am avea dreptul să apreciem că un roman e prost, dacă-i lipsesc virtuțile specifice ale romanului? Se mai adaugă uneori ceva : doar speciile literare nu sînt fixe, ci evoluează mereu. Ceea ce astăzi ne pare că este o derogare inadmisibilă de la „legile romanului", ar putea fi — cine știe? — germenele unei alte specii, cu posibilități mai ample de dezvoltare în viitor, posibilități pe care conservatorii se încăpățînează să nu le recunoască. S-ar putea. Am vrea să precizăm totuși că și această evoluție a speciilor are legile ei, nu legi prescrise, ci cognoscibile pe baza cercetării procesului literar, și nu în părțile lui „izolate", ci în totalitatea desfășurării sale. Literatura e o formă a suprastructurii societății umane cu o vechime impresionantă — originile i se pierd în preistorie — și tocmai această vechime ne permite să ne încumetăm a-i discerne legi proprii, de trecere de la o calitate la alta. Cînd spunem „literatură", înțelegem cîteodată doar o sumă de valori acumulate în decursul mileniilor, valori descriptibile ca piesele unui tezaur. Dar literatura este și un organism — e adevărat fără bătrînețe — deci veșnic viu, niciodată pietrificat, într-o continuă transformare, un organism care mereu seamănă și nu seamănă cu el însuși. Viața lui, viața concretă, așa cum putem s-o cunoaștem destul de amănunțit, nu poate fi tratată ca rezultat al intervenției hazardului. Evident, nu se poate explica prin legile determinismului istoric de ce Eminescu s-a născut în 1850 și nu cu zece ani mai devreme sau mai tîrziu, după cum ar fi cel puțin lipsită de modestie orice încercare de a se explica științific cauzele în virtutea cărora cutare scriitor de geniu a scris o anume operă. Operele de artă se nasc, ca și ființele și tocmai de aceea sînt, pînă la un punct cel puțin, imprevizibile. Dar toate acestea nu infirmă de loc posibilitatea cercetării și a formulării legilor care guvernează evoluția în ansamblu și care fac posibile și chiar necesare în anumite împrejurări istorice noi sensuri ale dezvoltării. Doar și din acest punct de vedere dezvoltarea artei reflectă dezvoltarea societății. Societatea umană se dezvoltă pe baza unor legi obiective, pe care oamenii le pot cunoaște și folosi, dar pe care nu le pot schimba, însă cu toate acestea, istoria o fac oamenii. Geniul lui Napoleon n-a putut schimba mersul inexorabil al evenimentelor care l-au strivit în cele din urmă, însă epoca în care s-au petrecut în Europa transformările corespunzătoare poartă pecetea personalității sale. Revoluțiile burgheze care au consfințit deplasarea în trecut a feudalismului și victoria unui nou sistem de relații sociale, au avut fiecare un specific al său, ca evenimente au fost toate unice și irepetabile, ceea ce nu ne împiedică însă să extragem prin confruntarea lor, legile obiective ale trecerii societății umane de la feudalism la capitalism. Și mai recent e exemplul revoluției socialiste : nici una nu a repetat-o pe cea din octombrie 1917 din Rusia, însă toate au valorificat experiența primeia; acum pe baza unui material istoric și mai bogat și mai multilateral, legile revoluției socialiste pot fi studiate și elaborate și mai temeinic. Sîntem siguri totuși că nici o revoluție viitoare nu va fi o copie a vreuneia din revoluțiile întîmplate. Dar oare certitudinea aceasta îi poate dispensa pe comuniștii din vreo țară capitalistă de a studia și cît mai amănunțit învățămintele istorice ale revoluțiilor trecute? Să ne gîndim numai cît de mult s-a folosit

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lenin în elaborarea teoriei, strategiei şi tacticii revoluţionare care s-a dovedit a fi victorioasă în Rusia, de învăţămintele istorice pînă şi ale unei revoluţii înfrînte — ale Comunei din Paris!

Dece, atunci această metodologie a orientării activităţii sociale, aplicabile în toate domeniile, nu poate fi aplicată şi în cel al creaţiei literare? Poate fi oare socotită ca inutilă (iar după unii chiar dăunătoare) pentru activitatea creatoare cunoaşterea legilor în virtutea cărora s-a realizat în trecut şi continuă să se realizeze în prezent, dezvoltarea mereu în urcuş a literaturii de la o treaptă depăşită la o treaptă nouă? Ca şi în toate celelalte cazuri, generalizarea teoretică nu poate constitui decît un impuls catalizator, şi încă foarte puternic, evident dacă e privită mereu nu ca o dogmă, ci doar ca o călăuză în acţiune.

Cele expuse mai sus nu sînt simple speculaţii mai mult sau mai puţin filozofice. Meditaţiile pe care le-am înşirat s-au constituit ca un răspuns la unele luări de atitudine care revin destul de des în discuţiile critice. E suficient să se încumete cineva în domeniul dificil al descifrării şi formulării unor legi obiective ale dezvoltării literare, ca să fie imediat apostrofat şi pus la punct de către alţii: dar romanul (sau piesa) cutare? Dar opera scriitorului cutare? — Nu se încadrează în legea ipotetic formulată — deci legea nu e bună şi în general, la ce folosesc toate aceste teoretizări? Nu e mai cuminte să ne mărginim a analiza şi a descrie literatura (ca sumă de valori) aşa cum este? Replicele de acest gen sînt întotdeauna descurajante, pentru că schimbă dintr-odată şi brutal planul discuţiei, neţinînd seama, trebuie s-o repet, de ceea ce spunea, atît de convingător Lenin: că „orice particular nu intră decît incomplet în general". Evident, dacă faptele literare în masă dezmint o ipoteză, ea trebuie revizuită. Dar tocmai asta se cere să fie demonstrat.

Ţin minte cît de mult s-a discutat, doar cu cîţiva ani în urmă, pe marginea romanului *Bariera* a lui T. Mazilu. (Cineva observase chiar că dacă s-ar aduna într-o culegere toate articolele scrise despre *Barieră* ar ieşi o carte mult mai voluminoasă decît romanul. Poate... E o observaţie care-l cinsteşte pe autor.) Ţin minte de asemenea cît de iritat reacţionau unii critici atunci cînd i se imputa lui Mazilu, că „romanul" scris nu e roman, că are o compoziţie dezlînată, că subiectul nu se reliefează etc. Parcă asta trebuie să discutăm? — se enervau unii — cît de bine „încape" opera în nişte tipare prestabilite, sau opera ca atare, cu tot ce aduce ea nou în literatură? Bineînţeles, în primul rînd asta, dar oare erau chiar atît de lipsite de sens şi atît de „dogmatice", inadmisibile şi încercările de a se discuta despre *Bariera* ca despre un roman? Luările de atitudine de acest gen ne obligă la precizări, în care, în fond, vom repeta lucruri de mult spuse şi răspuse. Nu e vorba în nici un fel de vreo intenţie de a se reabilita critica academică de altă dată pe care încă Dobroliubov în Rusia o desfiinţase atît de definitiv prin invectivele sale sarcastice. Nu e vorba de a se stabili „reguli" şi de a reduce apoi actul critic la un fel de măsurătoare — „se potriveşte ori nu se potriveşte"? Şi în ţara noastră pledoaria lui Dobrogeanu-Gherea împotriva criticii judecătoreşti a fost şi împotriva tendinţei de a reduce pe critic la rolul unui controlor de calitate. Nu încape îndoială că aprecierea critică trebuie să aibă în vedere în primul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rînd opera ca atare, în unicitatea ei, şi dacă valoarea indiscutabilă a operei se impune prin încălcarea unor reguli, elaborate printr-o experienţă trecută oricît de strălucită, criticul nu poate să nu se încline în faţa noului, şi să nu vadă în opere un semn prevestitor al unor înnoiri mari, generale. Dar oare — ca să revenim la discuţia în jurul *Barierei* — aşa stăteau lucrurile în aces caz? Cu toate meritele lui mari, dar parţiale, volumul nu satisfăcea în ansamblu tocmai datorită acelor neîmpliniri care-l îndepărtau de specie, de ceea ce noi ne-am obişnuit, pe baza experienţei de pînă acum, să numim roman. Doar nimeni nu poate contesta că dezlînarea compoziţiei, lipsa unui subiect care să se contureze clar, printr-o acţiune continuă, suficient de închegată ca să adune întregul material epic risipit în carte, neomogenitatea, pierderea pe drum a unor personaje, inconsecvenţe vizibile în urmărirea destinului chiar şi a eroului principal (Viţu), precum şi alte neajunsuri asupra cărora critica a insistat suficient la timpul său pentru ca să mai fie necesar să le înşirăm pe toate, nu pot să nu fie luate în consideraţie atunci cînd se caută cauza neajunsului principal şi anume a faptului că în *Bariera*, în ciuda unor aspecte din mahala şi a unor crîmpeie de atmosferă magistral înfăţişate, tema principală e tratată slab, imaginea luptei tuturor forţelor patriotice organizate şi conduse de partidul comunist fiind cu totul insuficientă. Autorul n-a reuşit s-o reflecte în toată grandoarea ei, evident, probabil, şi din cauza necunoaşterii, a neînţelegerii unor laturi ale ei, dar poate şi pentru că nu s-a străduit să confere operei pe care a numit-o roman, toate virtuţile caracteristice acestei specii.

Doar este un loc comun că nici un fenomen, obiect sau destin nu poate fi frumos în general, ci este frumos doar prin prezentarea virtuţilor care-i sînt inerente. Un brad este frumos prin forma şi înălţimea sa care simbolizează parcă permanenta aspiraţie a omenirii către autodepăşire. Poate fi frumos un brad pitic? Mă îndoiesc. După cum nu cred să se înduioşeze cineva în faţa unui ghiocel uriaş, crescut mai înalt decît brazii. Legii acesteia a naturii înşişi creatorii de frumos i se supun fără nici o constrîngere. De pildă, nu o dată mi s-a întîmplat să citesc că poezia lirică, pentru a-şi produce efectul, trebuie să fie limitată. Cineva ar putea obiecta că sînt destule exemple strălucitoare care dovedesc contrariul : Maiakovski, Neruda. Dar la Maiakovski lirismul a fost potenţat întotdeauna de efortul agitatoric, în timp ce poemele lui Neruda, cu toată substanţa lor lirică, sînt în acelaşi timp şi ample meditaţii filozofice. Lirismul pur însă, lirismul ca atare nu se poate menţine la nivelul maxim de tensiune decît „o clipă". Abuzul de lirism oboseşte. Şi mai vizibil transpare legea pe care noi am invocat-o dacă luăm în consideraţie rezultatul cel mai substanţial al creaţiei literare — tipurile. George Ladima din *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu ne cîştigă simpatia tocmai prin slăbiciunea sa, prin bunătatea sa inepuizabilă, vecină cu candoarea. Dar oare ar putea să rămînă simpatic, deci pozitiv ca personaj, dacă autorul l-ar obliga să fie ceea ce nu este, să zicem — un revoluţionar? Un revoluţionar ca Ladima ne-ar indigna. Să ne închipuim, de pildă, următoarea operaţie : pe nişte bileţele de hîrtie se înscriu calităţile a două personaje (calităţi care le conferă dreptul de a fi considerate personaje pozitive), cîte una pe fiecare bileţel : să zicem calităţile lui George Ladima şi ale lui Gelu Ruscanu. Apoi bile-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţelele se amestecă, se împart iar în două şi pe baza rezultatelor întîmplătoare astfel obţinute se realizează două personaje noi. Ar fi amîndoi nişte monştri. Mihail Sadoveanu ne-a explicat o dată că l-a făcut pe Mitrea Cocor muntean şi nu moldovean numai pentru că subiectul îi cerea ca personajul central să fie de la început aprig şi dur. Sadoveanu a creat apoi un tip de ţăran comunist moldovean în *Clonţ de fier*. Dar cît de puţin seamănă acesta cu Mitrea Cocor !

În spiritul acestor delimitări ne-am propus să cercetăm substanţa şi structura romanului. Devenit încă din secolul al XIX-lea specia cea mai răspîndită a literaturii artistice, romanul poate oferi material de studiu suficient ca să încercăm să răspundem la întrebarea : care sînt totuşi virtuţile lui inerente ca specie literară ? Şi, pentru ultima dată, repetăm : nu pentru a elabora nişte norme, ci pentru a sistematiza rezultatul experienţei, pentru a vedea care sînt calităţile estetice specifice romanului, prezente fie numai în roman, fie cu precădere în roman. Cu alte cuvinte, care sînt calităţile estetice care prin potenţarea lor dau valoare romanului şi a căror absenţă dimpotrivă văduveşte opera de farmecul ei specific ? Iar pe această bază să încercăm şi un răspuns cît de cît întemeiat la întrebarea ce se discută atît în ultimul timp — care este şi perspectiva de viitor a romanului ?

★

Vom începe prin a ne referi la însuşirile cele mai evidente. Dintre acestea, prima e dimensiunea. E atît de evidentă încît unii teoreticieni o transformă chiar în elementul principal al definiţiei — romanul e opera epică în proză cea mai întinsă. Dar evident, redusă la atît, însuşirea nu poate fi folosită şi ca un criteriu de apreciere. Dimensiunea formală se justifică doar prin existenţa unei „cantităţi" corespunzătoare de conţinut. Vorbind despre roman ca despre „epopeea modernă burgheză", Hegel preciza că „aici apare în primul rînd întreaga bogăţie şi multiplicitate de interese, situaţii, caractere, relaţii de viaţă vaste, un fond vast al unei lumi întregi, la fel ca şi în reprezentările epice de evenimente. Ceea ce lipseşte aici, însă, asta-i starea generală congenital poetică a lumii, din care provine adevărata epopee"[5]. Asupra lipsei menţionate, Hegel va reveni, arătînd cum se suplineşte ea în roman. Deocamdată ne interesează că în continuare, vorbind despre „reprezentare", filozoful german revine din nou, specificînd că „romanul propriu-zis cere, ca şi epopeea, zugrăvirea unei lumi întregi şi a unui tablou de viaţă ale cărui materiale numeroase şi fondul variat să apară în cercul acţiunii particulare care formează centrul întregului"[6]. Aprecierile lui Hegel ni se pare că realitatea literară nu numai că nu le-a dezminţit, ci le-a confirmat. Hegel sesiza deosebirea esenţială dintre epopeea antică şi romanul modern, deosebire care ulterior a fost explicată de Marx, iar în particularităţile ei reluată de diverşi teoreticieni. Dar, în pofida acestei

[5] *La Poétique* par W. F. Hegel, précédée d'une préface et suivie d'un examen critique. *Extraits de Schiller, Goethe, Jean Paul, etc. sur divers sujets relatifs à la poésie*, par Ch. Bénard, Tome premier, Paris, 1855, p. 211.

[6] *Volumul citat*, p. 212.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deosebiri, Hegel susținea că din punctul de vedere al capacității de a oglindi o lume întreagă, romanul reia tradiția epopeii. Așadar, „cercul acțiunii" care formează „centrul întregului" e de roman, numai în cazul în care, prin nararea unor întîmplări în cele mai dese cazuri cu totul particulare, opera reușește să transmită adevăruri privind viața unei mari colectivități de oameni într-o epocă dată. Deosebirea față de epopee constă în aceea că în prima colectivitatea respectivă apărea ca atare, în timp ce în romanul modern, de obicei, ea trebuie descoperită abia prin interpretarea unei acțiuni în care sînt antrenate uneori personaje puține. Dar indiferent de amploarea fizică a faptelor, romanul e roman numai atunci cînd oricare ar fi peripețiile acțiunii, prin ea ni se transmite ceva semnificativ pentru istoria unui întreg popor.

Referindu-ne acum, în lumina celor afirmate, la literatura noastră contemporană, putem constata, de pildă, că romanul *Moromeții* s-a impus și a fost recunoscut ca o operă de prim rang a literaturii noi tocmai pentru că în el, pornind de la întîmplările unui sat, ale unei familii chiar, petrecute într-o singură vară, autorul reușește să reflecte, după cum critica a subliniat-o nu o dată, o experiență de o uriașă însemnătate pentru soarta întregului popor — experiența proprietății țărănești individuale asupra pămîntului. Într-un alt roman (*Risipitorii*), același autor abordează cu îndrăzneală o altă problemă de o deosebită însemnătate și anume cum realitatea socialistă, realitate foarte concretă, cea a relațiilor între oameni, îi obligă pe fiecare să revizuiască și propria comportare, operînd în cele mai variate medii schimbări de criterii etice, imposibile ieri.

Către aceeași realitate, a cărei explorare în vederea unei interpretări în adîncime este deosebit de utilă, chiar cerută de însuși procesul de consolidare a noilor relații, și-au îndreptat căutările artistice și alți autori ca N. Țic (*Ora șase* și *Anii tineri*), Vasile Rebreanu (*Casa*) etc. Romanele pe teme contemporane, apărute în ultimii ani sînt, evident, inegale și nu satisfac din toate punctele de vedere, dar tocmai pentru că nu au, și destul de des, o acoperire suficientă, nu dau senzația dimensiunii, pentru că, uneori, parcă pierzîndu-și respirația, autorii se dezic de intențiile afirmate la început și eșuează în rezolvări mai mult sau mai puțin banale. Pînă și după lectura *Risipitorilor* rămîi cu senzația că multe din datele esențiale care poartă înțelegerea problemei au rămas în afara sferei de cuprindere a romanului, dar deocamdată nu asta ne interesează, ci faptul că propunîndu-și să scrie niște romane, o seamă de autori talentați, reprezentativi pentru posibilitățile literaturii noi, au simțit nevoia să dea răspuns la întrebările stringente ale actualității. Cînd vorbim de „dimensiune" ca de o calitate indispensabilă romanului avem în vedere, evident, nu numărul de pagini, ci cantitatea de material reflectat. De bună seamă că se pot face numeroase rezerve față de romanul *Cordovanii* al lui Ion Lăncrăjan, dar e evident că romanul, în pofida numeroaselor neîmpliniri, a fost receptat ca un eveniment de seamă în viața literară și va rămîne în literatură tocmai pentru că a sintetizat, într-o narațiune despre niște întîmplări particulare, experiența unei întregi perioade din viața poporului, în primul rînd a țărănimii, experiența luptei îndelungate, tenace, perseverente și pînă la urmă victorioase a partidului pentru desăvîrșirea trans-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

formării socialiste a agriculturii. Romanul e evident prea lung, pe alocuri dezlînat, are cum se spune mult „balast", şi totuşi pasionează în primul rînd pentru că, datorită altor însuşiri ale sale, intrinseci artistice, îl convinge pe cititor că urmărind traiectoria întortochiată a destinului lui Lae. Cordovan, asistă la una din cele mai grandioase împliniri ale istoriei contemporane. După cum, un alt roman, *Fuga* de Aurel Mihale a fost receptat, şi pe drept cuvînt, tot ca reflectare în conştiinţa poporului a unei alte experienţe, de această dată tragice. Pe de altă parte, un roman cu certe reuşite parţiale cum ar fi *Aceste zile şi aceste nopţi* de T. Mazilu a fost apreciat de critica literară ca un eşec, printre altele şi pentru că în el tablourile fragmentare, unele deosebit de sugestive, nu se constituie în nici un fel ca fiind „centrul unui întreg". În timp ce un roman ca *La marginea unui oraş* de Al. Simion, deşi cu evidente stîngăcii în organizarea materialului, poate fi apreciat totuşi ca un roman „bun" tocmai pentru că transmite, fără a depăşi un cerc destul de îngust al acţiunii, o seamă de date revelatorii privind un anumit moment al luptei de clasă în ţara noastră. În schimb, în ciuda dimensiunii formale şi cu toate că în el întîlnim referiri abundente la realitatea de azi, *Oţelul* al lui C. Chiriţă ne ajută prea puţin la înţelegerea în adîncime a procesului complex de făurire şi maturizare a noii conştiinţe socialiste la muncitorii patriei.

Conchizînd, am putea spune că „volumul", „dimensiunea", ca o însuşire a romanului depinde de mai mulţi factori : în primul rînd de „acoperire", de cantitatea de material prelucrat, în al doilea rînd de existenţa sau nu a unei descoperiri esenţiale pentru înţelegerea procesului în ansamblu, în al treilea rînd de afirmarea, explicită sau nu, a unui punct de vedere esenţialmente nou, cu privire la realitatea interpretată ; romanul este întotdeauna şi filozofie, proiectare asupra universului înconjurător şi a unui punct de vedere subiectiv al autorului ; obiectivismul, descripţia seacă, usucă romanul, îl vlăguiesc de forţa vie a sugestiei.

O a doua calitate intrinsecă a romanului, care derivă într-un fel din prima, este necesitatea motivării ; dintre toate speciile literare, romanul uzează cel mai puţin de convenţie. Datorită dimensiunii, fiind, cum o remarcase încă Belinski, specia cea mai liberă, romanul are cele mai multe posibilităţi de a se absolvi de regulile cîteodată paralizante ale convenţiei artistice. De bună seamă, în legătură cu afirmaţia de mai sus e nevoie de unele precizări.

În primul rînd, există şi sînt celebre romanele care se bazează în întregime pe convenţie, ca de pildă nemuritoarea istorie a lui Guliver înfăţişată de Swift. Dar, în toate cazurile de acest gen, convenţia reprezintă doar punctul de plecare acceptat printr-o înţelegere tacită între scriitor şi cititor, căci întreaga acţiune ulterioară i se motivează după regulile cele mai stricte ale oglindirii realiste. În articolul său despre roman, inserat în *Enciclopedia literară sovietică*, G. Lu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cacs vorbește chiar de un realism fantastic, caracteristic Renașterii, ca o moștenire a evului mediu, determinat mai ales de tendința autorilor de a se opune — prin plăzmuirile lor — ambelor realități ale timpului — și feudalismului care strivea personalitatea omului, dar și „prozei" triviale a spiritului burghez. „Această luptă originală "pe două fronturi" — scrie Lucacs — include în ea taina măreției inegalabile, și, dacă putem să ne exprimăm așa, a realismului fantastic al acestui prim mare roman (e vorba de *Don Quijote — M. N.*). Evul mediu, această „democrație a lipsei de libertate" (Marx) oferea scriitorilor tocmai în perioada descompunerii sale, un material bogat și multicolor de oameni și acțiuni" [7]. Observația ar putea fi extinsă și asupra genului, atît de iubit de cititori, al romanului științifico-fantastic, sau asupra romanului de anticipație în genere. Cu toată lipsa de acoperire — din punct de vedere al corespondenței cu realitatea înconjurătoare — romanele lui Jules Verne sînt riguros realiste. Mai mult, elementul fantastic e derivat în mod motivat din stadiul cunoscut al dezvoltării științei. La Wells apariția marțienilor pe pămînt e de domeniul fanteziei pure, însă tot ce se întîmplă după asta e motivat pînă la amănunt, ca și în *Hiperboloidul inginerului Garin* al lui Alexei Tolstoi. Deci cînd vorbim de o anumită incompatibilitate dintre roman și convenție artistică, nu avem în vedere absența elementului fantastic, ci locul său în narațiune. Romanul acceptă convenția numai în măsura în care ea nu prejudiciază principiul motivării stricte în înlănțuirea episoadelor.

În al doilea rînd, diferența esențială nu constă în prezența sau nu a convenției, ci în aceea că toate celelalte genuri și specii literare presupun, ca o condiție sine qua non, existența unei convenții, pe cînd romanul se poate dispensa de ea. Astfel, orice piesă prin chiar natura ei e convenție, poezia lirică e și ea în întregime convenție, întrucît în realitate, lăsînd la o parte cazurile excepționale, omul niciodată nu face confesiuni în public. Poezia toată e și ea convenție datorită versificației etc. etc. Romanul însă nu este în nici un fel strîmtorat de asemenea convenții care în alte cazuri se impun autorului prin chiar alegerea genului.

În al treilea rînd, literatura toată, într-un fel, este convenție, inclusiv romanul, întrucît redarea sub forma de narațiune a evenimentelor niciodată nu poate fi identic — egală cu aceste evenimente. Și prin lectura unui roman afli în cîteva ore ce s-a întîmplat uneori în cîțiva ani. Dar dincolo de această convenție specifică literaturii în general, romanul tinde spre limitarea tuturor celorlalte convenții indispensabile în cazul altor genuri, mai mult, parcă tinde să reducă la minimum pînă și convenția, cum s-ar spune, congenitală a literaturii. Unele episoade din romanele lui

[7] *Enciclopedia literară*, vol. IX, Inst. de stat „Enciclopedia sovietică", Moscova, 1935, p. 809—810.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dostoievski de pildă, reconstituite ca discuții între personaje, ar dura cam tot atît ca și în viață. Tocmai pentru că își propune să releve cît mai sugestiv împrejurări esențiale pentru înțelegerea destinului istoric al unui popor, romanul nu poate să nu tindă și spre motivarea cît mai riguroasă a acțiunii care constituie suportul conținutului său. Din acest punct de vedere, datorită dimensiunii sale el o poate face mai bine chiar decît alte specii epice în proză, în cazul cărora restrîngerea spațiului îl obligă pe autor la motivarea mult mai sumară a raporturilor existente între personaje.

Unii interpretează această calitate a romanului ca un indiciu că dintre toate speciile literaturii romanul este cel mai propriu pentru valorificarea tendințelor realiste, că ar fi prin excelență o specie a realismului, cum au fost, în alte împrejurări, tragedia și comedia, speciile preferate ale clasicismului[8]. Concluzia ne pare exagerată, fiind admisibilă numai în cazul înțelegerii mai restrînse a realismului doar ca a unui anumit curent în literatura secolului al XIX-lea. Realismul ca tendință predominantă a literaturii în genere, se manifestă în egală măsură și în dramaturgie și în lirică, însă realismul critic, datorită patosului său unilateral demascator, prefera într-adevăr romanul, mai ales datorită posibilității acestuia de a putea îngloba o cantitate cît mai mare de observație, necesară pentru atestarea caracterului adevărat al tabloului ce se opunea reprezentărilor apologetice. Făcînd în primul rînd fiziologia societății, care trebuia înfățișată în așa fel încît tabloul realizat să distrugă mitul aparențelor, preocupat în special, după cunoscuta apreciere a lui Lenin cu privire la Tolstoi, de „smulgerea măștilor", realismul critic prefera, repet, romanul, datorită posibilității acestuia de a integra rezultatele, cîteodată aproape exhaustive, ale cercetării (ca în romanele lui Balzac, de pildă). Dacă vorbim însă nu doar de romanul critic, ci de roman în genere, calitatea pe care ar trebui s-o relevăm nu este, după părerea noastră, aderența organică la realism — ceea ce ne-ar duce la absolutizări exclusiviste nedorite — ci necesitatea motivării riguroase a situațiilor și comportărilor.

Condiția e necesară pentru ca rezultatul scontat (reliefarea unui adevăr esențial din experiența de viață a unui popor) să fie atins. Mai mult, inversînd termenii afirmației, s-ar putea spune că romanul tinde către o dimensiune nelimitată tocmai pentru a putea desfășura în voie toate motivările necesare. De altfel printre criticile ce se fac unor romane, adesea găsim reproșuri care se reduc în fond la constatarea că unele situații nu sînt suficient de motivate. De pildă, mai toți criticii i-au reproșat lui Ion Lăncrănjan că în ultimul volum al romanului său încăpățînarea cu care Lae Cordovan se încrîncenează pe pozițiile sale individualiste nu mai e motivată, ceea ce creează impresia că autorul lungește artificial acțiunea ca să ajungă împreună cu eroul său pînă-n primăvara anului 1962. În legătură cu romanul *N-a fost în zadar* al lui Al. Șiperco s-a apreciat de către unii că „ridicarea" prea rapidă în muncă a eroului principal nu este suficient de motivată, ca și izolarea ciudată de către mișcare

[8] Vezi de pildă: M. Kuznețov, *Despre specificul romanului* din culegerea: *Probleme ale teoriei literare*, Edit. Acad. de științe a U.R.S.S., Moscova, 1958, p. 207—208.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a lui Mustea în *Pe muchie de cuțit* al lui Mihai Beniuc. N-avem intenția să discutăm aici cît de îndreptățite sau nu sînt aceste reproșuri; subliniem doar că și critica noastră marxist-leninistă a simțit nevoie să folosească pe larg, în aprecierea romanelor, criteriul motivării, ceea ce este simptomatic. Totodată nu încape îndoială că romanele bune s-au impus, printre altele, și prin respectarea acestei cerințe obiective. După cum a remarcat-o într-un răspuns și autorul, în „Scrinul Negru" al lui G. Călinescu, deși ne întîmpină la tot pasul întorsături cu totul neprevăzute ale acțiunii, dintr-un punct de vedere chiar neverosimile, senzația de veridicitate nu se destramă pentru nici o clipă, tocmai pentru că, o dată situația creată, autorul motivează magistral reacțiile personajelor. Este cu totul halucinantă aventura tragică a doctorului Hergot dincolo de Nistru, dar nimic din ceea ce se relatează în capitolele respective nu pare arbitrar, nemotivat. Excelente din punctul de vedere al criteriului menționat sînt și romanele lui Titus Popovici. Să ne gîndim doar la scena atît de semnificativă a autoproclamării ca primar a lui Mitru Moț; cît de minuțios o pregătește autorul, însoțindu-l pe eroul său în tot felul de peripeții în oraș, făcîndu-l să asiste și la acțiunile puternice ale muncitorilor, și la scenele de jaf provocate de reacționari etc. Gestul imprevizibil al lui Mitru apare ca o consecință firească a unei experiențe atît de singulare, dar atît de semnificative în același timp pentru stările politice.

★

Romanul, în al treilea rînd, trăiește prin tipuri. Romanul nu e roman dacă nu include în el și un destin memorabil. *Donul liniștit* al lui Șolohov e o epopee a revoluției și a războiului civil, dar este și istoria vieții lui Grigorii Melehov și a Axiniei. Oare am putea să ne închipuim acest roman fără relatarea minuțioasă și a etapelor pe care le-a parcurs tragica lor iubire? Mai mult chiar, unii cercetători au văzut în apariția și înflorirea romanului un fel de culminație a procesului de desprindere a eroului individual de colectivitatea popular-tribală, al cărui reprezentant — și atît — rămînea el în eposul antic și medieval (în Europa). Semnificative sînt din acest punct de vedere părerile lui Veselovski, care după cum se arată în monumentala *Istorie a romanului rus* în două volume, apărută nu de mult la Moscova, a formulat punctele sale de vedere pornind de la lucrarea cunoscută la timpul respectiv a lui F. Spielhagen, *Materiale pentru istoria și tehnica romanului*[9]. Lui Spielhagen, care în această carte s-a manifestat ca un epigon al esteticii idealiste germane, Veselovski îi opune un punct de vedere istoric și comparativist.

„Istoria unui gen poetic este cea mai bună verificare a teoriei lui"[10], declară el, tinzînd să lărgească, bizuindu-se pe metoda istorică, cadrele înguste ale teoriei tradiționale a romanului. După Veselovski, romanul și eposul eroic se găsesc la cele două capete opuse ale dezvoltării istorice. Între ele se petrece apariția liricei și a dramei. Eposul eroic se naște în

[9] *Beilage zur Theorie und Technik des Romans*, 1883.

[10] A. N. Veselovski, *Din istoria romanului și a povestirii*, fasc. 1, S-Petersburg, 1886, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

epoca în care eroul, precum şi rapsodul însuşi, nu se desprind încă din comunitatea indivizibilă a poporului. Cu această împrejurare se află într-o strînsă legătură caracterul tradiţional al subiectelor epice, importanţa mitologiei pentru eposul eroic. Lirica şi drama constituie, spre deosebire de epos, expresia procesului de desprindere a individului din colectivitatea populară. Romanul reprezintă, după Veselovski, culmea dezvoltării elementului personal în artă. De aceea apare nu la începutul, ci la sfîrşitul dezvoltării. Aici autorul nu mai e rapsod, ci un creator individual, avînd propria sa concepţie asupra lucrurilor; eroul nu mai este un reprezentant ideal al poporului, ci un om „privat". Preponderenţei elementului personal în roman îi corespunde un subiect fictiv, cel mai des erotic, cît şi interesul pentru viaţa cotidiană" [11].

Se înţelege de la sine, că în lumina descoperirilor mai recente ale esteticii marxist-leniniste, concluziile lui Veselovski nu pot fi acceptate decît parţial. Ideea, că o dată cu descompunerea orînduirii gentilice, în creaţia literară a început procesul „individualizării" eroilor, nu poate fi, evident, respinsă, întrucît faptele o confirmă, însă semnificaţia procesului pare a fi alta. Mult mai rodnică se dovedeşte a fi explicaţia dată de colaboratorii *Enciclopediei literare sovietice* (G. Pospelov şi G. Lukacs) [12], care constată că substanţa epică a romanului îl obligă pe autor să se străduiască de a afirma în toate împrejurările factorii pozitivi, eroii pozitivi ai contemporaneităţii. Am văzut cum G. Lucacs aprecia legătura dintre această tendinţă şi aşa-numitul „realism fantastic" al unor romane renascentiste; tendinţa de a reliefa afirmarea factorului pozitiv este identificată şi în romanele din perioada pe care o numim de obicei iluministă sau preromantică. Autorul îl citează pe Fielding care susţine că „deşi fiecare autor trebuie să se menţină în limitele veridicului, asta nu înseamnă de loc că episoadele şi caracterele înfăţişate de el trebuie să fie cotidiene, obişnuite sau vulgare, de genul acelora care se întîlnesc pe fiecare stradă sau în fiecare casă şi pot fi găsite în plictisitoarele articole de ziar". Referindu-se la scriitorii realişti ai secolului al XVIII-lea, G. Lucacs apreciază că ei „învingeau" proza tot mai puternică a vieţii prin „energia şi spiritul activ al eroilor tipici". „Marii realişti ai acestei epoci văd în ce măsură omul a devenit o jucărie a forţelor social-economice, în cît de mică măsură voinţa lui şi regulile morale influenţează destinul său. Cu toate acestea, caracterul poetic al unor eroi ca Joie Blas, Tom Jones, Molle Flanders, este determinat de activitatea lor energică, ei fiind nişte reprezentanţi tipici ai unei clase ascendente. Viaţa determinată în evenimentele şi procesul ei de forţele social-economice menţionate îi aruncă încoace şi încolo, însă ei ajung totuşi la mal. În consecinţă, această energie victorioasă a eroilor din primele romane realiste le indică sursa în marile contradicţii ale epocii şi indiscutabil le conferă un caracter relativ pozitiv" [13]. Ceea ce urmează este interpretat de autori ca un proces de „descompunere" treptată a romanului prin

[11] *Istoria romanului rus în două volume*, vol. I, Editura Acad. de ştiinţe a U.R.S.S., Moscova, Leningrad, 1962, p. 14–15.
[12] *Volumul citat*, p. 773–832.
[13] *Idem*, p. 813–814.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pierderea caracterului lui pozitiv. În cadrul romantismului, „patosul optimist se transformă în presimţirea tragică a pieirii inevitabile a civilizaţiei capitaliste". Aşadar influenţa romantismului se dovedeşte a fi mult mai durabilă decît epoca de glorie a curentului. Ceea ce se poate verifica — vom adăoga noi — şi prin aceea că majoritatea eroilor realismului critic din secolul al XIX-lea, ca eroi sînt romantici; de la Balzac pînă la Tolstoi, şi Cehov, atîţia corifei ai literaturii europene au descris realist lipsa de sens, tragedia dar şi comedia rebeliunii romantice împotriva prozei burgheze. Partea cea mai discutabilă a punctului de vedere pe care îl expunem rezidă în afirmaţia că o dată cu generalizarea „noului" realism (e vorba de fapt de realismul secolului al XIX-lea, deci de realismul critic care e nou faţă de realimsul secolului al XVIII-lea), forma romanului se descompune, pentru că de acum înainte romanul zugrăveşte doar lumea în care „proza s-a afirmat în mod definitiv". Drept urmare, „poeticul există de acum înainte doar în sentimentul subiectiv, în indignarea neputincioasă a oamenilor împotriva prozei vieţii; iar acţiunea romanului se reduce la zugrăvirea modului cum acest sentiment de la început neputincios este strivit de josnicia prozei burgheze"[14]. Resurecţia romanului trebuie să se producă — şi se produce — sub influenţa luptei revoluţionare a proletariatului în cadrul realismului socialist. Cauza principală rezidă în modul prin excelenţă pozitiv în care noua clasă tinde să rezolve contradicţiile societăţii, ce apăreau ca insolubile tuturor acelora care nu reuşeau să se elibereze din cătuşele reprezentărilor burgheze (adică ale reprezentărilor care idealizau societatea burgheză considerînd-o, cu toate imperfecţiunile ei, ca fiind singura posibilă). Ridicîndu-se împotriva alunecării omului sub influenţa relaţiilor de producţie capitaliste, proletarul revoluţionar nu se limitează la protestul în fond neputincios, ci propune o anume acţiune revoluţionară menită, printre altele, să pună capăt şi acestei alienări[15]. De aici şi capacitatea romanului care oglindeşte această luptă de a reda prioritatea elementului pozitiv. Valorificînd întreaga moştenire a romanului, a celui realist în primul rînd, romanul realist-socialist tinde şi spre reafirmarea în alte condiţii istorice, pe o treaptă evident superioară, a virtuţilor eposului istoric (ceea ce, de altfel, atîtea romane sovietice — de la *Mama* lui Gorki şi pînă la *Pădurea rusească* a lui Leonov — o dovedesc din plin).

Concepţia pe care am expus-o mai sus se cere evident şi ea să fie amendată[16]. Ni s-a părut totuşi interesant s-o rezumăm succint întrucît — aşa ni se pare cel puţin — pornind de la premisele ei esenţiale se

---

[14] *Volumul citat*, p. 822.

[15] G. Lucacs citează şi următoarea precizare extrem de revelatoare a lui Marx: „Clasa celor avuţi şi clasa proletară reprezintă în aceeaşi măsură autoînstrăinarea umană. Însă prima clasă se simte în această autoînstrăinare satisfăcută şi afirmată. În înstrăinare ea vede mărturia *puterii sale* şi prin ea capătă *aparenţa* unei existenţe umane. Cea de a doua clasă însă se simte în aceeaşi înstrăinare ca fiind nimicită, vede în ea neputinţa sa şi realitatea existenţei sale inumane. Clasa aceasta, ca să folosim o expresie a lui Hegel, reprezintă în înstrăinarea sa şi *revolta* împotriva acestei înstrăinări, revoltă pe care o stîrnesc cu necesitate contradicţiile între *natura* umană a clasei şi situaţia ei vitală, reprezentînd o negare făţişă, hotărîtă şi atotcuprinzătoare a acestei naturi" (vol. III, p. 55).

[16] De altfel, împotriva ei în ansamblu se ridică şi unii cercetători sovietici ca de pildă M. Kuznecov în articolul citat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poate ajunge la concluzii interesante privind evoluția romanului ca a unei specii purtătoare a unui destin omenesc. Dacă în eposul antic și medieval eroul era întotdeauna un exponent ideal al unei colectivități, în epocile istorice ulterioare romanul oglindește mereu mai puternic tendința de afirmare a omului ca personalitate. Tendința aceasta, însă, intră mereu în contradicție, în conflict, cu societatea înconjurătoare, care fiind bazată pe exploatarea omului de către om, întotdeauna îngrădește — mai direct sau mai indirect — tendința spre afirmare a personalității. În literatura Renașterii și cea preromantică (oglindind mai ales patosul revoluției burgheze) predomină afirmarea eliberării din îngrădirile specifice epocii feudale, în curentele literare ulterioare (romantismul și realismul critic), predomină „tema tragică — revolta cîteodată sublimă, dar întotdeauna neputincioasă a omului împotriva îngrădirilor, mai puțin vizibile, dar cu atît mai chinuitoare, de care se ciocnește personalitatea umană în societatea burgheză. Comunismul rezolvă pentru prima dată în istorie contradicția, ce părea gînditorilor de ieri ca insolubilă. Soluția și-a găsit formularea cea mai precisă în celebra frază a lui Engels: „libertatea e necesitatea înțeleasă". Personalitatea umană capătă posibilități nelimitate de a se afirma redevenind — ca idealitate — un exponent al aspirațiilor colective. Tocmai această rezolvare, reflectată în literatură, dă posibilitate romanului realist socialist să se dezvolte ca o sinteză originală a eposului eroic și a romanului modern. În consecință, ideea potrivit căreia oglindirea realității în care domnește puterea prozei burgheze ar duce inevitabil la descompunerea formei romanului ne pare a fi cel puțin pripită. Această descompunere într-adevăr se produce atunci cînd autorul se așază pe o poziție capitulantă și — direct sau indirect — se identifică esteticește cu o realitate degradantă pentru om, ceea ce se și întîmplă în literatura decadentă contemporană, dar nu e deloc inevitabilă atîta timp cînd autorul, prin destinele eroilor săi, afirmă refuzul de a accepta drept firească, deci drept umană, realitatea burgheză cu toată „aparența" ei de umanitate pentru clasa celor privilegiați. În condițiile reliefării corespunzătoare a raportului de incompatibilitate între idealul estetic al autorului și realitatea înconjurătoare a prozei burgheze, exemplul destinelor umane, așa cum se degajă el prin și din romanele realismului critic, este totuși pozitiv și, în consecință, capătă dreptul de a-și ocupa locul în dezvoltarea literaturii epice.

Așadar, din punctul de vedere al esteticii romanului poate fi luată în considerație, drept criteriu de apreciere a valorii, nu existența sau nu a unui destin eroic, ci doar existența în opera dată a unui destin omenesc, a cărei semnificație este, în raport cu idealurile estetice ale epocii, pozitivă. Criteriul acesta e pe deplin aplicabil oricărei etape în dezvoltarea unei literaturi caracterizate prin înflorirea romanului. În literatura noastră contemporană s-au impus, prin valoarea lor recunoscută, mai ales romanele purtătoare ale unui mesaj clar, transmis prin intermediul eroului principal sau al unui grup de eroi. Ar putea fi citate din nou: *Mitrea Cocor* și *Nicoară Potcoavă* ale lui M. Sadoveanu, *Un om între oameni* de Camil Petrescu, *Moromeții* de Marin Preda, *Străinul* de Titus Popovici și altele. Și invers, lipsa de concordanță dintre semnificația susceptibilă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de a fi extrasă din destinul unui erou și țesătura epică a romanului scade, ca regulă, valoarea estetică a romanului. Cîteva exemple ne par a fi elocvente și din acest punct de vedere. După lectura primelor capitole ale romanului *Anii tineri* de N. Țic, cititorul devine interesat de destinul unuia din personaje — directorul Dima. Om cinstit, cristalin de cinstit, om al datoriei prin excelență, devotat trup și suflet cauzei socialiste, Dima vede, și are dreptate să vadă, în îndeplinirea sarcinilor sale de producție, ca director al unei întreprinderi, principalul mod de a dovedi atașamentul său față de partid. Dar, cum se întîmplă adesea, antrenat pînă peste cap de treburile curente, de nenumăratele probleme curente și zilnice ale schelei, pierde la un moment dat perspectiva, nu mai vede oamenii, ci numai întreprinderea, producția. Tovarășii lui de muncă îi atrag atenția, dar — cum se întîmplă și asta uneori — fără a ține seamă cum se cuvine de tot ceea ce îl preocupă pe Dima ca director, de ceea ce nu poate să nu-l preocupe. Conflictul astfel iscat e pasionant, cu atît mai mult cu cît este și unul din conflictele cele mai caracteristice pentru realitatea socialistă contemporană. Din păcate autorul parcă se sperie de proporțiile furtunii tot de el dezlănțuite și dă înapoi. Dima capitulează fără luptă, își face autocritica etc., iar conflictul este împins de autor într-o altă direcție. Din acest moment destinul lui Dima încetează să ne intereseze. Ni se pare că tot prin această „lege de fier" a romanului putem explica și insatisfacția profundă care ne cuprinde ori de cîte ori autorii așază în centrul construcțiilor epice eroi infailibili. În *Risipitorii* lui Marin Preda ne interesează îndeaproape destinul Constanței, care are de luptat cu propria ei lipsă de experiență, ne interesează destinul doctorului Munteanu, care trebuie să plătească atît de scump rătăcirile sale egoiste, ne interesează destinul lui Vale, a vărului său Gabi etc. însă ne lasă rece destinul doctorului Sîrbu, printre altele și pentru că nici pe departe nu este tot atît de viu ca și ceilalți protagoniști, ci este mai degrabă un rezoneur, un enunțător de sentințe infailibile. Lăsăm la o parte, pentru un moment, și faptul că sentințele sale nici pe departe nu coincid cu experiența colectivă a oamenilor muncii în construcția socialismului, ci reținem doar că doctorul Sîrbu ca *personaj de roman* nu prinde consistență, ceea ce e simptomatic. În *Șoseaua Nordului* destinul lui Mareș, e parcă mai interesant prin avatarurile vieții sale personale, decît ca destinul unui revoluționar, printre altele și pentru că nu se vede cum și în această calitate eroul își încordează însușirile sufletești atunci cînd are de îndeplinit diferite misiuni. Din acest punct de vedere mult mai consistent pare a fi destinul lui Mustea din *Pe muchie de cuțit* a lui Mihai Beniuc, dar mai ales e remarcabil celălalt roman al aceluiași autor *Dispariția unui om de rînd*. Simplificînd, poate, am fi înclinați să afirmăm că destinul unui erou se ridică la nivelul necesar pentru a da conținut unui roman numai atunci cînd eroul respectiv are de rezolvat o problemă unică și grea, o problemă care prin datele ei să prezinte importanță pentru sarcinile pe care poporul le rezolvă în epoca respectivă. Dacă vreunul din elementele înșirate lipsește, romanul „cade". În *Oțelul* C. Chiriță se angajează să ne introducă în substanța unui conflict indiscutabil important și semnificativ — între un muncitor bun, dar „conservator" care crede

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că toate problemele producției se pot rezolva pe baza rutinei și a inerției, pe de o parte, și un tînăr muncitor care vede în luarea în stăpînire a tehnicii noi principala condiție a reușitei, pe de altă parte. Dar conflictul nu conduce la conturarea nici unui destin revelator pentru că datorită poziției pe care am putea-o numi „comoditate artistică" — autorul îl condamnă de la început, pe unul din adversari, în speță maistrul Voicu, „leul", la înfrîngere. Dar sînt și cazuri cînd autorul vrea să ne oblige să participăm la frămîntările unor oameni, care, oricît s-ar strădui autorul, nu ne par în nici un fel revelatori pentru experiența colectivă contemporană, cum se întîmplă de pildă în romanul *Aceste zile și aceste nopți* de T. Mazilu. În sfîrșit, am putea cita ca strălucite exemple pozitive și *Scrinul negru* al lui G. Călinescu unde confruntarea între diferite destine conține în ea concentrată semnificația istorică a unor înfruntări de clasă, sau *Setea* a lui Titus Popovici care de asemenea aduce într-o excelentă compoziție epică destine variate, contradictorii, dar atît de legate între ele prin raportarea lor la aceeași realitate social-istorică.

★

În al patrulea rînd, romanul ca să fie roman trebuie să nareze o acțiune amplă. De altfel, tocmai pentru că transmite idei artistice prin tipuri, prin destinele eroilor, romanul presupune acțiune întrucît, cum încă Hegel o observase, acțiunea reprezintă singura modalitate posibilă de a dezvălui multilateral caractere, deoarece omul se realizează întotdeauna numai prin acțiune. Vorbind despre această latură a poeziei epice în general, Hegel sesiza apropierea ei din acest punct de vedere de poezia dramatică : „Deși poezia epică în general povestește evenimente și are prin conținutul și forma sa un caracter obiectiv, ca eveniment ea este o acțiune care se desfășoară înaintea ochilor noștri, personajele, acțiunile, nenorocirile și destinele lor fiind acelea care se află în principal pe scenă ; pentru că numai personaje — oameni sau zei — pot realmente să acționeze ; și cu cît ele se identifică mai mult cu evenimentul, cu atît mai mult ele au dreptul să atragă atenția asupra lor. Din acest aspect, poezia epică se află pe același teren cu poezia dramatică"[17]. Romanul, ca specia cea mai reprezentativă a genului epic în zilele noastre, pare a se supune întru totul acestei reguli.

Dar, evident, cîteva precizări sînt necesare. Ele se vor referi mai ales la ceea ce se numește de obicei „analiza". Se cunoaște încercarea lui Ibrăileanu de a împărți romanele în cele de creație și cele de analiză, înțelegîndu-se prin creație „comportism", deci de fapt acțiune. Dar de la bun început Ibrăileanu ne prevenea că „creația și analiza se găsesc împreunate, în diverse proporții, la orice prozator de talent"[18], pentru a conchide în cele din urmă că „creația e superioară analizei. Literatură fără analiză poate să existe. Fără creație nu"[19]. Totuși, analiza este considerată a fi cea mai de seamă „descoperire" artistică a epocii noi.

[17] *Volumul citat*, p. 166.
[18] *Studii literare*, ediția a II-a, Cartea Românească, București, 1931, p. 3.
[19] *Idem*, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ceea ce de asemenea e adevărat. Mai discutabilă ne pare părerea, potrivit căreia, proza epică s-ar putea dispensa de acțiune, că s-ar putea reduce la analiză. Evident, încadrarea în gen a unor opere literare e întotdeauna, pînă la un punct, convențională. Gogol pretindea că *Suflete moarte* e un poem; cu toate acestea toată lumea îl consideră astăzi un roman social. Se cunosc cazurile cînd denumirea unei specii treptat s-a deplasat atît încît a început să denumească o categorie de texte literare cu totul diferite decît acelea pe care le definea inițial — epigrama de pildă. În consecință, nimica nu ne-ar împiedica să numim „romane" și opere de proză mai întinse, în care acțiunea propriu-zisă e minimă. Nu știu ce s-ar cîștiga prin această extindere artificială a definiției. Deocamdată, pînă la proba contrarie, vom considera că operele gen *Omul din subterană* a lui Dostoievski, chiar dacă sînt întinse nu sînt romane, aprecierea lor estetică urmînd a se face, în consecință, cu ajutorul unor alte criterii. Iar atunci cînd e vorba de romane, în sensul general-acceptat al cuvîntului, prezența „analizei" nu numai că nu anulează caracterul lor de a fi în primul rînd acțiune, ci, dimpotrivă, îl reliefează și mai bine. Ibrăileanu vorbește chiar de existența unei „proporții normale" între creație și analiză, care, ce-i drept, „rămîne de definit", și „variază după obiect", dar pe care o identifică totuși în romanele lui Tolstoi[20]. Această „proporție normală" ni se pare că se obține atunci cînd analiza este cerută de acțiune și întotdeauna „o împinge înainte". Analiza de dragul analizei aparține psihologiei și, în consecință, nu are ce căuta într-o operă de artă.

În critica literară, acțiunea, considerată ca un criteriu de apreciere, se numește uneori și „densitate" și ar putea fi definită, credem, ca iscusința de a relata mereu întîmplări noi care, pe de o parte ajută la reliefarea mai pregnantă a caracterelor și destinelor eroilor, iar pe de altă la amplificarea tabloului social-istoric înăuntrul căruia evoluează acești eroi. Cu alte cuvinte, pentru ca un roman să fie „bun" (ca roman) e necesar ca pe măsură ce-l citim să aflăm mereu lucruri noi și esențiale despre eroi. Cînd o asemenea dezvoltare dinamică nu există, se spune că acțiunea romanului „se împotmolește". Dacă ne vom referi la romane, a căror calitate artistică e îndeobște recunoscută, vom constata că în ele se găsesc și dialoguri ample menite să ne informeze asupra atitudinii eroilor față de cutare problemă, și solilocvii cîteodată destul de lungi, necesare pentru reliefarea mai puternică a frămîntării unui erou, dar și unele și altele — repetăm, dacă romanul are consistență — întotdeauna sînt necesare acțiunii, sînt dictate de ea, ca de pildă, discuțiile dintre Suslănescu și George Teodorescu în *Setea*, sau monologurile interioare ale lui Ilie Moromete sau Țugurlan în *Moromeții*. Fără o cantitate suficientă de acțiune, romanul nu poate împlini misiunea sa principală — aceea de a reflecta artistic un aspect important din viața unui popor. Cînd ceea ce se petrece pe „scena" romanului e insuficient, lucrarea încetează a fi reprezentativă pentru specia romanului.

*

[20] *Volumul citat*, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sesizînd asemănarea dintre poezia epică și cea dramatică, rezultînd din faptul că și una și alta se bazează pe acțiune, Hegel a încercat să definească și deosebirea esențială dintre ele din acest punct de vedere. Observațiile filozofului german ne par și astăzi interesante, deși trebuie luat seama de împrejurarea că atunci cînd le formula, Hegel lua în considerare doar în mică măsură, incomplet și experiența romanului modern. După Hegel, modul de comportare a personajelor în operele epice este determinat și de faptul că „epopeea nu are de reflectat o acțiune ca atare, ci un eveniment". „În poezia dramatică — explică mai departe Hegel — punctul esențial constă în aceea că personajul își încordează energia în urmărirea unui scop și relevă caracterul său tocmai în acțiuni și în consecințele lor. Or, această preocupare constantă pentru realizarea unui scop unic este străină poemului epic. Aici, de fapt, eroii pot avea dorințe și planuri, dar importanță capitală nu au doar acțiunile intenționat dirijate către acest scop; dar și împrejurările neprevăzute; împrejurările acționează tot atît de eficace, iar uneori chiar mai eficace decît eroii"[21]. Dacă raportăm aceste delimitări la realitatea contemporană a literaturii, sîntem nevoiți să remarcăm în primul rînd că astăzi această deosebire dintre poezia epică și cea dramatică e mult mai puțin tranșantă. Pe de o parte „dramatismul" romanului e cîteodată mult mai evident decît cel al epopeelor homerice, pe de altă parte a căpătat o anumită extindere și se pare că nu e deloc amenințat de inaniție teatrul epic. În al doilea rînd, în romanul modern scopul pe care-și propun să-l realizeze eroii individuali, ca personalități, joacă, evident, un rol mult mai activ decît în eposul eroic. Dar dincolo de aceste modificări, în ultimă instanță explicabile, cel puțin în parte delimitarea propusă de Hegel își păstrează totuși, după părerea noastră, valabilitatea.

O spunem avînd în vedere că încercînd să definim virtuțile inerente ale romanului, susceptibile de a fi transformate în criterii de apreciere, nu putem să nu amintim și de unitate, dar care, evident, în cazul romanului se conturează altfel decît în cazul dramei. Din aprecierea hegeliană vom reține doar că, întocmai ca și în cazul poemului epic, unitatea este conferită romanului de existența unui eveniment unic, în cadrul căruia se consumă destinele eroilor. Iar dacă ar fi să încercăm o comparație cu drama, am îndrăzni să afirmăm că într-o piesă unitatea primară e a conflictului, cea a acțiunii decurgînd din ea, pe cînd în literatura epică, același rol determinant îl joacă unitatea evenimentului, deci unitatea acțiunii, cea a conflictului, decurgînd, și nu întotdeauna, complet din prima. Mai mult, se pare că unitatea conflictului nici nu este indispensabilă romanului întrucît nararea unui eveniment poate scoate în relief conflicte multiple și variate.

Exemple celebre par a confirma această concluzie ipotetică. În romanele mari, denumite adesea și romane-epopee, acțiunea se desfășoară adesea într-un mod foarte asemănător cu acela pe care l-a descris Hegel

[21] *Volumul citat*, p. 169—170.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

referindu-se la „poemul epic". În *Război și pace* eroii urmăresc, evident, țeluri diferite, își încordează energiile pentru atingerea lor, însă, în principal, acțiunea e împinsă înainte nu de acest dinamism al voinței (ca în dramele lui Shakespeare), ci de evenimentele istorice care în cele mai dese cazuri intervin în traiectoria cutărui destin ca întîmplări imprevizibile. Pe Andrei Bolkonski îl consuma dorința istovitoare de a se răzbuna pe prințul Anatol Kuraghin pentru ofensa adusă, însă conflictul dintre cei doi se rezolvă nu printr-o înfruntare, ci printr-un eveniment independent de voințele lor, războiul, după cum tot războiul prilejuiește și sublima împăcare între Andrei și Natașa. Despre romanul lui Tolstoi, Ibrăileanu spunea că el „merge amplu, măreț, purtînd cu el sute de ființe ca o mică planetă—cu viața lor diversă, cu trecutul și viitorul lor" [22]. Senzația de „curgere" care aduce mereu în fața eroilor împrejurări noi, cărora trebuie să le facă față și astfel își definesc și mai multilateral caracterele, dau și alte romane, să zicem „cronică" (deși termenul s-a cam compromis în ultima vreme) ca *Jean Christophe*, al lui Romain Rolland, *Forsyte Saga* al lui John Galsworthy, *Donul liniștit* al lui Șolohov. Dar fiecare este și cîte o „planetă", unitatea realizîndu-se tocmai prin unitatea evenimentului istoric, care întocmai unei sfere (planeta e sferică), include în el toate celelalte elemente componente. În cazul marelui roman al lui Tolstoi, evenimentul e istoria războaielor napoleoniene, care a fost un moment de răscruce în istoria Rusiei pentru că tocmai atunci, datorită evenimentului brutal al războiului, societatea rusă a fost pusă implacabil în fața contradicțiilor ireductibile dintre imensele posibilități creatoare ale poporului, pe de o parte și orînduirea feudală și aparatul de stat absolutist care submina aceste posibilități, pe de alta. De altfel, tocmai această semnificație o și sugerează foarte discret Tolstoi în epilog. Despre romanul său *Forsyte Saga*, Galsworthy spunea într-o prefață din 1922 că tema lui principală este „impetuozitatea cu care frumusețea și dorința de libertate lovesc într-o lume preocupată de avuție" [23]. E vorba deci de criza inexorabilă pe care nu o poate evita nici cea mai puternică burghezie a secolului nostru. Iar Mihail Șolohov, într-o prefață la o ediție în limba engleză a *Donului liniștit*, polemizînd cu acei dintre criticii englezi care preferau să vadă în romanul citat doar o „operă exotică" vorbea în acești termeni despre ceea ce-și propunea scriind romanul: „să arate diverse straturi ale populației Donului în lungul celor două războaie și al revoluției, urmărind soarta tragică a unor oameni izolați care au nimerit în impetuosul vîrtej al evenimentelor anilor 1914—1921 ..." [24]. Așadar unitatea romanului i-o conferă „impetuosul vîrtej al evenimentelor", iar soarta tragică a unor oameni izolați se consumă înlăuntrul vîrtejului.

Criteriul astfel verificat prin referiri la opere de prestigiu, ni se pare că se dovedește a fi valabil și dacă-l aplicăm literaturii noastre contemporane. Exemplul cel mai recent ni se pare că-l oferă tot *Cordovanii* unde

[22] *Volumul citat*, p. 71.
[23] Galsworthy, *Bogătașul*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, p. 32.
[24] Mihail Șolohov, *Culegere de articole*, Editura universității din Leningrad, 1956, p. 265.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tocmai unitatea de acest gen face ca romanul să se dovedească a fi rezistent în ciuda numeroaselor neajunsuri semnalate şi de critică. Un roman prin excelenţă „unitar" din punctul de vedere amintit este şi *Poveste de dragoste* al lui Remus Luca. În cazul *Setei* de Titus Popovici, unul din ultimele episoade — cel al întîlnirii lui George Teodorescu cu fiul său, neîncăpînd în unitatea romanului, parcă iese din cadrul lui. Unitar şi excelent constituit ca roman e şi *Jocul cu moartea* al lui Zaharia Stancu. Din păcate însă, mai puţin unitare s-au dovedit a fi unele romane ale Eliberării apărute în 1959 deşi — lucru ciudat la prima vedere — mai toate au fost „calcate" pe un eveniment istoric de cea mai mare însemnătate. Această împrejurare ne obligă la încă două observaţii, fără de care criteriul de apreciere propus de noi ar rămîne vulnerabil.

În primul rînd, după cum s-a văzut, nu este suficient ca un roman să fie doar „calcat" pe un eveniment istoric hotărîtor, ci se mai cere ca această calchiere să fie organică, în aşa fel ca „lumea cea mică" a eroilor romanului să apară mereu ca o reflectare concentrată a lumii mari. În *Bariera* lui T. Mazilu însă, ca să ne întoarcem la exemplul cu care am început această discuţie, episoadele componente sînt în cele mai dese cazuri neutre în raport cu evenimentul, ceea ce a făcut ca romanul, ca roman al Eliberării să aibă un conţinut foarte sărac, neajuns care doar în mică măsură se compensează prin finalul apoteotic. Chiar şi *Şoseaua Nordului* al lui Eugen Barbu, ca roman al Eliberării n-are unitatea necesară, spre deosebire de nuvela *De-a viaţa şi de-a moartea* a aceluiaşi autor în care evenimentul, descoperirea adevărului cu privire la războiul antisovietic, petrecut în rîndurile întregii armate romîne, se dezvăluie întreg în cadrul unei întîmplări în aparenţă atît de particulară în raport cu imensa încleştare de forţe din acei ani. De aceeaşi unitate beneficiază şi romanul *Fuga* al lui Aurel Mihale.

În al doilea rînd, unitatea de care vorbim este uşor identificabilă în romane care prin chiar tema şi subiectul lor se configurează ca romane ale unor evenimente istorice. Dar poate fi oare aplicat criteriul respectiv şi romanelor să zicem „familiale" sau romanelor care în aparenţă nu fac decît să reconstituie episoade ale vieţii cotidiene?. Am vorbit de *Război şi pace*, dar oare putem aplica acelaşi criteriu şi în aprecierea unui roman ca *Anna Karenina*? Cred că da. Să nu uităm de pildă că reproducînd pasajul referitor la frămîntările interioare ale lui Konstantin Levin („... Discuţiile despre recoltă, despre tocmirea muncitorilor etc., discuţii care, după cum se ştie erau socotite de Levin ca fiind meschine ... acum îi păreau singurele importante. „poate că nu aveau importanţă pe vremea iobăgiei, sau n-au importanţă în Anglia. În ambele cazuri, înseşi condiţiile sînt definite; dar acum, cînd la noi toate s-au răsturnat şi abia se rînduesc din nou, chestiunea cum se vor rîndui aceste condiţii este singura problemă importantă în Rusia" — gîndea Levin"). Lenin, în articolul *L. N. Tolstoi şi epoca sa*, continua «"la noi toate s-au răsturnat şi abia se redresează din nou" — cu greu s-ar mai putea imagina o mai precisă caracterizare a perioadei dintre anii 1861 şi 1905 »[25]. Exemplul

[25] *Lenin despre cultură şi artă*, Editura de stat pentru literatură politică, B., 1957, p. 124.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

e mai mult decît elocvent. Într-un roman bun, acțiunea se va desfășura întotdeauna pe suportul unui eveniment, sau să zicem a unui proces istoric, chiar dacă în aparență romanul se recepteză ca un simplu „tablou de gen". Să ne gîndim la rolul hotărîtor pe care-l are noua criză economică ciclică (din 1937—1938) pentru soarta familiei „Moromeților". În *Risipitorii*, după cum am mai avut prilejul să observ, toate destinele personale sînt de fapt influențate în mod hotărîtor de ofensiva socialismului pe tărîmul relațiilor dintre oameni, ofensivă care este la rîndul ei un rezultat necesar al victoriilor obținute de popor, sub conducerea partidului în domeniul luptei politice și în economie. Într-un roman atît de „casnic" cum este *Casa*, de Vasile Rebreanu, se vede cum, asediate din toate părțile de valurile biruitoare ale socialismului, se prăbușesc ultimele citadele de rezistență ale chiaburiei.

★

Fără a pretinde că am ajuns la concluzii definitive, îndrăznim a considera că sumara cercetare întreprinsă ne-a condus totuși la cîteva concluzii privind virtuțile inerente ale romanului, acelea care i-au conferit și continuă să-i confere un loc de prim rang în ansamblul speciilor literare. Romanul ca roman, ca specia în proză cea mai întinsă a genului epic, reclamă așadar în primul rînd un conținut de viață care să justifice dimensiunea lui, deci descoperirea și reflectarea unui aspect de viață important pentru destinul istoric al unui popor într-o epocă dată, precum și aprecierea acestui aspect în lumina unui ideal înalt al timpului; reclamă în al doilea rînd o motivare cît mai temeinică și, pe cît se poate, exhaustivă a peripețiilor acțiunii și a comportării eroilor, pentru că numai în aceste condiții conținutul amplu al romanului rezistă la confruntarea cu viața, deci respectă și primul criteriu enunțat; reclamă în al treilea rînd evidențierea cu ajutorul acțiunii a unor tipuri și a unor destine revelatorii în raport cu conținutul; reclamă, în sfîrșit acțiune închegată, susceptibilă de a transmite artistic, independent de natura subiectului, datele unui eveniment de rezonanță istorică. Dacă ne oprim aici — iar analiza evident că ar putea fi continuată — sîntem îndreptățiți să afirmăm în consecință, că în zilele noastre mișcarea literară cea mai prielnică înfloririi romanului e realismul socialist. Literatura decadentă, în mod evident, dar și literatura realistă, umanistă, a zilelor noastre nu are posibilitatea să continue în toată strălucirea evoluția romanului, tocmai pentru că ignoră acțiunea istorică hotărîtoare a forțelor celor mai înaintate ale societății, ale acelor forțe care luptă pentru transformarea revoluționară a lumii în direcția socialismului. Fiind de fapt o încercare voalată de a afirma — împotriva evidenței — valabilitatea capitalismului, a moralei și a ideologiei burgheze, literatura decadentă prilejuiește așa-numita „criză" a romanului, care este de fapt nu o criză a speciei, ci o expresie a crizei fără ieșire a culturii burgheze. În zilele noastre orice literatură înfeudată ideologiei burgheze, logic, nu poate spori experiența romanului tocmai pentru că, fiind și epopee modernă, romanul nu poate trăi decît alimentîndu-se din lupta, prin excelență epică, întotdeauna epică a forțelor sociale pozitive. Romanul realist al reprezentanților umanismului abstract se află din acest punct de vedere într-o si-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tuaţie indiscutabil mai avantajoasă. Opunîndu-se ofensivei dezumanizante a burgheziei, acest roman continuă strălucita tradiţie a romanului din secolul al XIX-lea dar se condamnă la restrîngere afirmînd în continuare „poeticul" vieţii doar prin „indignare", întrucît în zilele noastre o astfel de poziţie limitează mereu mai mult cîmpul explorării artistice. Romanul realist socialist însă, inspirîndu-se din lupta cea mai importantă pentru destinele întregii umanităţi, apreciind-o de pe înălţimile celor mai înalte idealuri ale epocii, alimentîndu-se dintr-o cantitate uriaşă de fapte de viaţă care atestă zi de zi mai puternic creşterea continuă a forţelor pozitive ale Omului, tocmai prin această poziţie estetică fundamentală, capătă posibilităţi nelimitate de a valorifica şi de a duce mai departe nu doar experienţa romanului din perioada anterioară, dar şi întreaga experienţă a eposului din timpul poemelor eroice pînă-n zilele noastre.

L'ESTHÉTIQUE DU ROMAN

RÉSUMÉ

Tout en prenant comme point de départ la constatation que le roman est l'espèce épique la plus étendue, on tente de définir les traits qui le caractérisent, valables seulement dans la mesure où les traits du « général » peuvent être appliqués au cas particulier.

On entend donc par esthétique du roman l'analyse des vertus qui lui sont spécifiques et dont le développement contribue à l'augmentation de la valeur esthétique de l'œuvre.

C'est dans ce sens-là que l'on a successivement analysé :

— la dimension du roman, sa capacité de refléter dans le cadre d'une seule œuvre une riche matière de vie significative pour l'expérience d'un peuple à un moment historique donné et de l'apprécier à la clarté d'une conception esthétique avancée ;

— la capacité du roman de motiver le plus rigoureusement la conduite des personnages et la succession des événements, le roman étant, parmi les autres genres littéraires, celui qui peut le plus complètement se dispenser de convention ;

— la qualité, propre au roman, d'encadrer dans les limites d'une narration épique une expérience humaine complète ;

— les particularités du système des personnages qui y apparaissent ;

— le roman en tant que le genre le plus fécond au point de vue de la création des types littéraires viables ;

— la tendance — toute naturelle d'ailleurs — du roman de créer des types positifs, de cultiver le fait héroïque ;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— la loi de l'action dans le roman : quoique simple, elle tend toujours à être unitaire, son unité étant pourtant de tout autre facture que celle du drame ;

— l'historisme du roman, enfin.

En exposant les points de vue ci-dessus mentionnés, on fait des confrontations avec les opinions de certains esthéticiens et critiques littéraires, depuis Hegel jusqu'à nos jours et l'on aboutit à la conclusion qu'il ne peut être question d'une crise du roman que là où le mouvement littéraire n'est pas suffisamment avancé pour résister aux influences dissolvantes de l'idéologie bourgeoise.

Dans le cadre du réalisme socialiste le roman connaît un grand épanouissement : il réalise une synthèse originale entre l'expérience du roman réaliste du 19e siècle et la tradition de l'épique héroïque.

ЭСТЕТИКА РОМАНА

РЕЗЮМЕ

Отправляясь от мысли, что роман является наиболее «ёмким» из всех эпических жанров, автор работы стремится все же выделить его наиболее характерные черты, присущие ему лишь постольку, поскольку черты «общего» могут быть применяемы для характеристики частных явлений. Следовательно, под эстетикой романа подразумевается анализ тех его специфических достоинств, наличие которых способствует возрастанию художественной ценности произведения. В этом смысле анализируются такие черты романа как его масштабность, способность заключить в рамках одного произведения богатый жизненный материал, отражающий важные события в жизни какого-либо народа в определенный исторический момент, и оценить его в свете передовой эстетической концепции; способность обеспечить как можно более строгую мотивировку поведения персонажей и чередования событий, поскольку роман является одним из жанров, имеющих возможность в наибольшей мере избегать условности; характерная для романа черта, дающая ему возможность заключить в рамки эпического повествования опыт целой человеческой жизни; своеобразие системы образов в романе; роман как жанр, наиболее плодотворный с точки зрения создания живых художественных образов; естественное предпочтение, отдаваемое автором романа положительным героям и ведущее к культу героичес-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

кого; своеобразие действия, которое, будучи широким по охвату, стремится все же к единству — иного типа, однако, чем единство действия в драме; историзм романа.

При изложении указанных выше положений автор опирается на высказывания ряда критиков и теоретиков литературы, от Гегеля до наших дней, приходя к выводу, что о кризисе романа можно говорить лишь там, где литературное движение недостаточно развито для того, чтобы противостоять разлагающему влиянию буржуазной идеологии. В искусстве социалистического реализма роман познает новый расцвет, представляя собой своеобразный синтез достижений реалистического романа XIX века с традициями героического эпоса.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIN PROBLEMELE VERSIFICAȚIEI [1]

DE

VLADIMIR STREINU

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR

ANTECEDENTE ȘI ORIGINI

I

1. Istoria versului liber. 2. Tehnica psalmilor și ditirambul coral. 3. Secvența eclezlastică. 4. Versurile neregulate franceze. 5. Trimetrul romantic. 6. Influența populară. 7. Coincidențe și nepotriviri asupra ideii de vers liber. 8. Cuprinderea istorică a aceleiași idei.

1. Deși folosit în Franța cu bună știință, de peste optzeci de ani, dezbătut de multe ori chiar polemic pînă spre 1920 și adoptat apoi de către toate literaturile moderne, versului liber, după cunoștința noastră, nu i s-a scris încă istoria. S-ar putea crede, prin urmare, că nici nu are vreuna, că totul n-a fost decît agitația unor amatori de notorietate ușoară și că, de fapt, singura istorie posibilă este aceea a versificației clasice, care afirmă un grup de norme și așază o serie de date. Să lipsească, în adevăr, materia proprie istoriei versificației moderne? Adevărul poate fi altul. Istoria se aplică mai cu plăcere controverselor extenuate, semnelor de viață ale trecutului. Actualitatea este lăsată, dacă nu să se clarifice de la sine, să se devitalizeze mai întîi și, oricum, să devină. Cum versul liber e încă o controversă mișcătoare, o realitate contemporană, și cum un viitor căruia nu i se zărește marginea îi rezervă procederi indefinite, presupunem că istoricii literari mai curînd din această cauză s-au ținut și continuă să se țină departe de el ca de orice proces neîncheiat. Ei n-au convenit, între altele, pînă azi, nici asupra originilor noului vers; încît istoriei lor, dacă

[1] Fragment dintr-o lucrare cu același titlu.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 1, P. 75–87, BUCUREȘTI, 1964

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ar întreprinde-o, i-ar lipsi poziția fundamentală. Opera rezultată n-ar fi istorie, ci numai cronică. Și acesta e poate cuvîntul hotărîtor pentru care specialiștii mai așteaptă.

Totuși unele încercări asupra izvoarelor noului fenomen prozodic s-au produs. Ele se caracterizează îndeobște prin mișcarea de a-i descoperi antecedentele, de a-l încadra într-o tradiție, de a-l consolida, confirmîndu-l astfel istoricește, dar și diminuîndu-i valoarea de noutate. Din ceea ce cunoaștem, am putea alege cîteva feluri în care s-au fixat începuturile : unii scriitori, cu totul incidental, au indicat noua formă de versificație ca existînd încă din antichitatea ebraică și cea greacă ; cercetători serioși au întrevăzut-o în cel mai afund ev-mediu ; alții, cu multă știință au identificat-o în urmările literare ale Renașterii ; și nu lipsesc nici învățații care au făcut totul ca ea să-și semnaleze începuturile din perioada clasică a literaturii franceze. Vom expune, în treacăt, aceste contribuțiuni, cronologizîndu-le afirmațiile principale.

2. S-a propus așadar ca origine a versului liber tehnica psalmilor și a ditirambilor. Zicerea psalmilor, fiind întovărășită de muzică instrumentală, se dispensa de binefacerile eufonice ale rimei, ale măsurii silabice și ale oricăror alte norme metrice sigure. Ceea ce înțelegem azi prin verset, se constituia altădată din lungi unități, numite *cola* ; ele rezultau din aplicarea legii proprii a „paralelismului membrelor", iar lungimea lor varia după trebuința de a umple sau a încăpea într-un anumit „spațiu muzical", pronunțîndu-se, de aceea, cînd mai încetinit, cînd mai repede.

După Robert Lowth (*De Sacra Poesi Hebraeorum*, 1753) tehnica propriu-zis literară a acestor poeme sacre rezidă în dispunerea simetrică (simetrie și formală și conceptuală) a versetelor sau „sentențelor" aceleiași „perioade" sau strofe : „Poetica sententiarum compositio partem constat in aequitate ac similitate quadam sive in parallelismo membrorum eiusque periodi, ita ut in duobus plerumque membris res rebus, verbis verba quasi demensa et paria respondeant". Așadar „sentențele", cărora li se mai zice și „membre" , au în cadrul fiecărei unități strofice un anumit „paralelism" atît în cuvinte cît și în idei.

Ca să lăsăm pe cineva de la noi, pe Gala Galaction (*Poesia Psalmilor*, „Farul", 1912, nr. 3), care a adîncit studiul psalmilor, să ne vorbească despre structura lor, vom transcrie : „Versurile ebraice se grupează în strofe numai sub stăpînirea unei idei. Cînd o idee, un sentiment, sînt exprimate complet și cu înțeles într-un șir de versuri, atunci avem o strofă întreagă... O lege specială, care guvernează versul ebraic, este *paralelismul membrelor*.... în virtutea acestei legi, versul ebraic e ca o oglindă cu două jumătăți : jumătatea a doua se potrivește întocmai cu cea dintîi, răsfrîngînd întocmai, dar cu alte vorbe, icoana și ideea primei jumătăți, sau nu se potrivește cu prima jumătate și atunci completează, mărginește sau contrazice acea icoană, acea idee. În orice caz, jumătatea a doua a versului ebraic fortifică prin repetire, prin antiteză sau prin sinteză prima lui jumătate. De aici, paralelismul membrelor, poate fi sinonim, antitetic sau sintetic." Oricum, absența rimei și a metrului silabic din compunerile sacre, babiloniene, aramaice sau ebraice propriu-zise, precum și acel pro-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cedeu zis „paralelismul membrelor", au înlesnit ideea fie a deducerii versului liber din verset, fie numai a apropierii lor [2].

Cît privește ditirambul se știe că, provenind din antichitatea greacă populară rămăsese, pînă și reluat de poeți cu nume, o formă improvizată a lirismului coral. Exprimînd cele mai adesea un motiv cultic dionisiac și formînd cu concursul poeziei, muzicii și dansului, o unitate în desfășurare vie, ditirambul avea un caracter atît de dramatic, de exaltat și chiar de violent, încît adecvarea formală la materia proprie făcea ca nici o normă metrică să nu-i disciplineze ritmurile. Însăși partea declamantă în *solo* de corifeul-poet se folosea de aceeași tehnică aproape delirantă. Asemănarea formelor versului liber cu poliritmia ditirambică este dar incontestabilă și confruntarea lor posibilă. Cîteodată versurile noi au mai fost comparate cu strofa pindarică. Dar eleniștii moderni cred a fi stabilit, sub dezordinea aparentă a *Odelor*, o schemă numită „triada" (strofă, antistrofă, epodă) unică sau repetată. Stăruința în asocierea acestor forme cu versul liber a devenit prin urmare eronată.

3. Cercetători și mai numeroși și mai autorizați propun origini medievale. Dintre aceștia, Rémy de Gourmont (*Esthétique de la langue française*, 1899) și Bliss Perry (*A Study of poetry*, f. d.) recunosc în anumite fenomene, forme metrice sau chiar versificate ale latinei medievale, un fel de vers liber, deosebit de proză prin „intenție ritmică", după cum de metrul clasic diferă prin mobilitatea accentului, ca și prin alte elemente prozodice secundare. Așa este descrierea Veronei :

Magna et praeclara pollet urbs haec in Italia
In partibus Venetiarum,
Ut docet Isidorus,
Quae Verona vocitatur olim antiquitus.
Per quadrum est compaginata,
Murificata firmiter,
Quadraginta et octo turres praefulgent per circuitum :
Ex quibus octo sunt excelsae,
Quae eminent omnibus ....

care pare o prefigurație a noului vers modern. „Dar adevăratul vers liber latin, susține Gourmont, trebuie căutat în sequență", care, după definițiile ce i se dau în studiile de specialitate, „este o proză împărțită în perioade sau fraze muzicale". Versul liber nu e nici el altceva decît tot o „perioadă muzicală", apreciată numai auditiv, iar dacă ritmul i se adulterează în cuprinsul chiar al aceluiași poem, cum poeților moderni li se întîmplă foarte adesea, aceasta îl apropie cu atît mai mult de ritmurile „latinei mistice", care fiind „compuse pentru sau pe muzică, șchioapătă fără acest sprijin". El poate afirma de asemenea (*Le Latin mystique*, ed. 1912) că poeții latini

[2] Despre verset (ca și despre ditiramb), de la noi, vezi de asemenea : I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generale*, vol. I, cap. XVI, 1868. „Paralelismului" i se spune acolo „îndoita dictio". Numai despre „poezia Ebreilor", vezi de asemenea dr. Vasile Tarnavschi, *Introducere în Sfintele Cărți ale Testamentului Vechi*, cap. XVI, 1920.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ai creştinismului seamănă cu simboliştii francezi cel puţin în privinţa a două trăsături caracterologice, anume „căutarea unui ideal deosebit de postulatele oficiale ale raţiunii ... şi un mare dispreţ pentru normele prozodice". Un poet al Dumnezeului creştin, trăitor pe vremea năvălirii hunilor şi impresionat de ochii mici, umerii obrajilor mari şi nasul turtit al acestora, le descrie fizionomia în versuri ca următoarele :

.... Consurgit in arctum
Massa rotunda caput. Geminis sub fronte cavernis
Visus adest oculis absentibus...
Tum ne per malas excrescat fistula duplex
Obtundit teneras circumdata fascia nares
Ut galeis cedant...

Unele secvenţe cuprind aliteraţii în felul cunoscut la moderni („Lilia perlucent nullo flacentia sole"), iar altele conţin rime interne şi cîte un vers tematic, pe care îl alternează cu celelalte, după procedeul leitmotivurilor. Despre unul dintre acestea, care exprimă teroarea judecăţii de apoi prin obsesia creată de revenirea aproape fatală a versului : „Quando coeli movendi et terra", Gourmont scrie că „dă paloarea groazei şi lacrimile bucuriei estetice". Profesorul american, numit mai sus, preocupat şi el de originile medievale şi latine ale versului liber, semnalează (în dr. Henry Osborn Taylor *Classical Heritage of the Middle Ages*), imnul următor, un *Dies irae*, de o metrică mai evoluată decît a secvenţelor :

Desidero te millies
Me Jesu ; quando venies ?
Me laetum quando facies
Ut vultu tuo saties ?

Quo dolore
Quo moerore
Deprimuntur miseri,
Qui abyssis

Pro commissis
Submergentur inferi.

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae ;
Ne me perdas ille die.
. . . . . .

Atît de la unul cît şi de la celălalt reţinem prin urmare surprinderea cîtorva similitudini indenegabile, între versul liber şi perioadele ritmice ale latinei bisericeşti, cu alte cuvinte — indicaţia că originile noului vers, sau numai antecedentele precise s-ar găsi în evul mediu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

4. Un învățat care nu ignora asemănarea versului liber cu psalmii și ditirambii antici și nici cu secvența latină, Ph. Aug. Becker (*Zur Geschichte der Vers libres in der neufranzösischen Poesie, Zeitschrift für romanische Philologie* XII, 1889), își fixează atenția îndeosebi asupra formelor libere de versificație din secolul XVI. Vechea poezie franceză își asimilase anumite infiltrații italiene : sînt madrigalurile, pasquin-urile și ditirambii epocii, care, cu prozodia lor neregulată, constituie „perioada de incubație" a versului liber. Mélin de Sainct-Gelays, cel dintîi, compune după modele italiene madrigale și pasquine, a căror metrică este de tipul următor :

Il n'est mal comparable
A mon extrème et infini malheur ;
Même la mort n'est point telle douleur.
O desir immuable
Que m'avez faict changer tainct et couleur !
O espoir variable,
Qui m'apportez le froid et la chaleur !
Soyez tesmoins comme en triste paleur
J'ai supporté la plus vive estincelle
Qu'homme descoeuvre ou celle,
Et faites tant qu'au monde par vous deux
S'étende la nouvelle
De ce grand tort et cruauté nouvelle.

Madrigalul, în lirismul propriu ca și în prozodia mlădioasă pe care o prefera, fiind mai robust decît pasquin-ul, a putut trece și în secolele următoare, menținîndu-se alături de severele codificări ale clasicismului și chiar anexîndu-și cîteodată materia cea mai nepotrivită. Este cunoscut astfel cazul unei domnișoare literate din secolul al XVII-lea, care cu atîta inocență și atît de memorabil, își mărturisea gustul și aptitudinea pentru versificația neconstrînsă :

Le Madrigal me donne peu de peine,
Et mon génie est tel pour ses vers inegaux
Que j'ai traduit en Madrigaux
En un mois l'histoire romaine.

Dar ditirambul, cum este acesta al lui A. de Baïf, compus în cinstea lui Bacchus și recitat de autorul însuși, la o serbare cu horă de felul celor antice :

C'est en ton honneur
Dieu porte-bonheur
Que de libre cadence
La terre battons
Sous des vers
Librement divers
En leur accordance.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

precum şi oda, cu caracter ditirambic şi anacreontic, a lui Ronsard :

Boivin, le jour n'est si long que le doy.
Je perds, amy, mes soucis quand je boy.
Donne-moy vite un jambon sous la treille
Et la bouteille
Grosse a merveille
Glougloute aupres de moy
Avec la tasse et la rose vermeille
Je veux chasser l'emoy

formează în Renaşterea franceză, împreună cu madrigalul şi pasquin-ul, tradiţia metrică a „versurilor neregulate", cum li se va spune în secolul următor şi în care vor excela poveştile şi mai ales fabulele lui La Fontaine. Cu conştiinţa deplină a derogărilor sale de la normele corectitudinii formale, La Fontaine a simţit nevoia, într-o prefaţă, să şi le autorize de la natură şi de la o tradiţie. Astfel, în prefaţa poveştilor, el scria : „Autorul a vrut să afle care este caracterul cel mai propriu ca să-şi ritmeze poveştile. El a crezut că maniera versurilor neregulate, avînd un aer care ţine în mare parte de proză, ar putea să pară cea mai naturală şi prin urmare cea mai bună. De altă parte de asemenea, vechiul limbaj, pentru lucrurile de această natură, are graţii pe care nu le are limbajul veacului nostru". În acelaşi fel, marchizul de Villanes îşi îndreptăţea şi el metrica liberă a *Elegiilor* : „Cît despre felul versurilor de care m-am servit, n-am crezut că este neplăcut pentru că, fără să mă necăjesc dacă este propriu subiectului meu, m-am lăsat sfătuit mai curînd de gustul naţiunii noastre şi al meu decît de materia tratată". Faţă de versificaţia fabulistului, care fără să reprezinte în epocă un caz singular exprima cel mai caracteristic forma întrebuinţată contemporan de numeroase madrigale, cuplete, epigrame, arii, butade, etrene, epitafe şi elegii, secolul al XVIII-lea n-a adus vreo noutate „deosebită", iar secolul al XIX-lea a însemnat un regres („Rückgang"). Avînd să urmărească istoricul versurilor libere, Ph. Aug. Becker putea scrie aşadar la începutul lucrării sale „... Trecînd peste faptul că nu La Fontaine a fost descoperitorul, rămîne valabilă pentru formele poetice cît şi pentru speciile literare mai ales legea că ele nu pot fi create printr-o lovitură de baghetă magică („Dass sie nicht mit einem Zauberschlage erschaffen werden"), ci îşi găsesc pregătirea treptată într-o lungă perioadă de incubaţie". Numai fraza cu care se încheie această preţioasă contribuţie dezorientează pe cititorul de azi : „După cum, într-o zi, au apărut (versurile libere—*n.r.*) şi nimeni nu s-a întrebat de unde vin, tot astfel au şi dispărut şi nici unul n-a cutezat să spună că acest ideal al tuturor artelor metrice este un ideal mort". Ironia istoriei făcea ca în 1889, cînd Becker îşi tipărea cercetarea la Halle, poeţii simbolişti, la Paris, să fi descoperit de cîţiva ani adevăratul vers liber, şi să întreţină în jurul lui o atmosferă de mare scandal.

5. În sfîrşit, originile noii versificaţii sînt arătate de unele spirite, clasicizante peste orice măsură, ca Maurice Grammont (*Le vers français. Ses moyens d'expression. Son harmonie*, 1937), în perioada clasică a litera-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

turii franceze și chiar în cuprinsul unor anumiți alexandrini. Fără să se gîndească în vreun fel la istoricul chestiunii care ne interesează pe noi, Grammont analizează bogăția expresivă a prozodiei franceze, infinit mai variată decît în aparență ; dar cercetînd toate formele de versificație pînă la Henri de Régnier, el învederează efectele metricii libere din La Fontaine, ale metricii romantice care, păstrînd alexandrinul, îl preferă ca trimetru cu *rejet*-uri, precum și pe acelea, deși în infimă proporție, ale metricii simboliste. Implicit, dacă nu expres, ni se dă astfel, după cum vom vedea îndată, o anumită idee despre procesul de naștere al versului liber din versul clasic. Mustrător față de însuși Boileau pentru foarte puținele lui abateri de la ortodoxia prozodică, autorul consideră alexandrinul drept etalon al oricărei versificații ; dar nu orice alexandrin, ci numai cel clasic, adică dodecasilabul, care se împarte prin cezura fixă, după silaba a șasea, în două emistihuri și care, subdivizîndu-și emistihurile la rîndul lor în două subunități, se propune ca sumă ritmică a patru fragmente metrice, sub formă de tetrametru — idealul tuturor poeților. Corectitudinea ritmică absolută este unul din elementele de frumusețe ale versurilor :

Cette obscu/re clarté//qui tombe/des étoiles

*

Que je meure/au combat// ou meure/de tristesse

*

Vous mourû/tes aux bords//ou vous fû/tes laissée

*

A travers/les rochers//la peur les/précipite

*

La nature/est en nous//plus diverse/et plus sage.

Cum însă nici un vers nu se declară numai față de el însuși, aici alexandrinul clasic, dacă îl privim izolat, nu este clar în întregime. El rezultă din supunerea limbajului atît la observanța corectitudinii ritmice cît și la aceea a strofei de două versuri și rimelor „plate" sau perechi. Alexandrinul clasic își mărturisește întreaga fire prozodică în asocierea a cel puțin două versuri. Un exemplu celebru este distihul tragediei *Phèdre* :

Ariane, ma soeur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.

Această întocmire formală : măsură silabică, ritm, strofă și rimă e pentru Grammont de valoarea axiomelor, condiționîndu-i toate susținerile ulterioare. Versurile

Et l'on sent bien/qu'on est emporté/vers l'azur

*

Le cheval galopait/toujours/à perdre haleine

*

.....tes beaux vers ingénus
Tantôt légers,/ tantôt boiteux,/ toujours pieds nus!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deşi dodecasilabice, deci alexandrini, sînt însă „versuri false" prin libertatea ritmică la care aspiră. Nemaifiind vorba de inatacabilii tetrametri, ci de nişte trimetri sau alexandrini cu structură ternară, astfel de versuri au exprimat cu ritmica lor nouă, revolta romanticilor. Îndeosebi, forţa rebelă a unui Hugo şi zburdălnicia lui Musset au reuşit să autorize noul tip de alexandrin, practicîndu-l cu aplicaţie şi strălucire, fără însă a-l fi inventat; exista şi în secolul XVII. La Fontaine, mai liber la spirit decît marii săi înaintaşi, îl cultiva cu plăcere :

Ah ! si mon coeur/osoit encor/se renflammer !

*

Maudit château / maudit amour !/ maudit voyage !

Dar trimetrul, deşi cu totul întîmplător, poate fi găsit atît în Corneille cît şi în Racine. Şi acum, după Grammont, „cînd un poem în dodecasilabi conţine ici şi colo versuri ritmate altfel decît în tetrametri, se poate zice că e în *versuri libere*, din punctul de vedere al ritmului", urmează în chip firesc că romanticii sînt în felul lor verslibrişti, după cum aceeaşi denumire nu poate fi refuzată, cînd şi cînd, chiar cîte unui clasic. De altfel, ca să se vadă pînă unde merge voinţa clasicizantă a lui Grammont, să menţionăm consecinţele ce decurg pentru el din nerespectarea celorlalte reguli clasice : măsura, strofa şi rima. Acestea se îndeplinesc sau se eludează în comun; poetul care dispune rimele altfel decît în strofa-„cuplet" modifică dispoziţia admisă a rimelor; în sfîrşit, cine variază măsura silabică în acelaşi poem, face aceasta în vederea anumitor efecte, pe care menţinerea rimelor perechi şi a strofei impuse le-ar anula. În practica bunilor poeţi, aşadar, observările acestea asupra ultimelor trei obligaţii însemnează admiterea sau respingerea lor oarecum în bloc, cu excepţia posibilă a măsurii silabice, a cărei variaţie nu determină automat (ci numai pe cale de calcul artistic) altă dispunere a rimelor. Avînd de studiat abaterile corespunzătoare, în plin clasicism, se înţelege că analistul a trebuit să lumineze puternic mai ales cazul lui La Fontaine, care, cu metrica lui „veselă", sfidase bucuros codul restricţiunilor. Fabulele sînt, de aceea, mai tot timpul, un adevărat monument de delicte formale. Ele conţin nu numai strofe, rime, măsuri de o alcătuire neîngăduită, dar şi versuri de toate tipurile ritmice, de la monometru, pînă la hexa-, hepta-, şi chiar octometru. Sustragerile de la inflexibila prozodie devin astfel observabile în cumul... Un grup de versuri ca acestea din *Les animaux malades de la peste* :

Le Lion tient conseil et dit : „Mes chers amis,
Je crois que le Ciel a permis
Pour nos péchés cette infortune,
Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux !
Peut-être il obtiendra la guérison commune.
L'histoire nous apprend qu'en tels accidents
On fait de pareil dévouements.
Ne nous flattons donc point; voyons sans indulgence
L'état de notre conscience.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons,
J'ai dévoré force moutons.
Que m'avaient-ils fait? Nulle offense:
Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger.

arată măsuri de 3,8 și 12 silabe, rime perechi, îmbrățișate și întîmplătoare, inexistența unei strofe și ritmuri de la monometrul „Le berger" pînă la alexandrinul normal. Atît amestec metric ar fi meritat severitatea unui clasicizant. Grammont, lui La Fontaine, însă nu-i ia în nume de rău nici o abatere; mai mult decît atît: i le justifică pe cele mai grave prin funcția expresivă ce îndeplinesc și îi ridică suma derogărilor formale la rangul de categorie a versificației. Fabulistul scrie în „versuri libere". Dar, în același fel de versuri, au compus și Racine în *Les Plaideurs* și Molière în *Amphytrion*, și Chénier în *Iambes* etc...., adică oricine a modificat în vreun fel oarecare fie chiar numai strofa tradițională de doi alexandrini rimați sau numai simetria numerică a două versuri. Iar cînd, alături de aceștia, sub același capitol: *Versuri libere*, se studiază variația metrului în Lamartine, Hugo, Musset, Gautier și Henri de Régnier, impresia cititorului este că nu mai știe ce însemnează cuvintele. Cititorul ajunge însă în cele din urmă să-și dea seama că se află în fața unui clasicizant *nec plus ultra*, care admite înfrîngerea normelor numai prin clasicul La Fontaine, scuză pe Racine și Molière, ale căror deviații metrice s-au produs mai ales în opere ce nu aparțin „genurilor nobile" și lasă a se înțelege, printr-o demonstrație cu totul stîngace a neîndemînării lui Henri de Régnier și printr-o confuzie evidentă, că metrica simbolistă nu a adus nici o idee neexperimentată mai întîi de clasici și apoi de romanticii clasicizanți. Dar aceasta, în ordinea noastră de interes, adăugîndu-se la alexandrinul romantic, ca expresie a libertății ritmice, întrebuințat însă mai întîi tot de clasici, echivalează cu afirmarea pentru a doua oară a originilor versului liber în secolul al XVII-lea.

6. Din scrupul de inventariere, vom menționa aici încă două origini posibile, semnalate cînd și cînd, dar neurmărite de nimeni mai stăruitor. E vorba de influența versului popular de o parte, iar de alta despre probabila influență anglo-germană. Lăsînd pe aceasta din urmă în seama unui alt capitol al lucrării noastre, notăm că influența metricii populare a fost observată mai întîi de Gustave Kahn, primul teoretician al versului liber. El declara, în numele tuturor confraților verslibriști: „Urmăm instinctul popular". Al doilea este Rémy de Gourmont, care, într-o simplă notă, emitea ipoteza că metrica secvenței medievale e posibil să-și fi organizat măsurile libere sub puterea metricii populare germane. În sfîrșit, al treilea din epocă este E. Vigié-Lecocq, care observa că simboliștii, pe lîngă versurile numai asonanțate, folosesc chiar cîte un vers nerimat, „în felul cîntecului popular". Dintre aceștia trei, e curios că Gourmont n-a adîncit raporturile dintre cele două metrici. În cadrul preocupărilor atît de bogate despre „estetica limbii franceze", el se oprise

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și asupra versului popular, remarcase neregularitatea strofelor, marele rol jucat de refren, măsurile inegale, asonanțele, hiatul neocolit, în sfîrșit licențe de toate felurile ; dar nici după ce cunoaște *Le Romancero français* de Georges Doucieux (1903), restabilire critică a producțiilor anonime, nu duce chestiunea mai departe, ediția din 1913 a *Esteticii limbii franceze* rămînînd la nota : „Cîntecul popular și ronda îndreptățesc desigur versurile de 13,14,15 silabe și chiar mai multe. Consemnez aici această apropiere (cu versul liber modern — *n.r.*), care mi-a scăpat la început[3].

7. Între cercetătorii ale căror contribuții le-am expus pînă acum, există unele coincidențe. Se poate astfel observa că între Rémy și Gourmont și Bliss Perry pe de o parte și Ph. Aug. Becker pe de altă parte, ritmurile latine medievale stabilesc un acord secundar în privința originilor versului liber. Ultimul, mai înainte de a schița istoricul său, notează că versurile neregulate nu erau nici în Renaștere o „descoperire", deoarece se cunoștea din antichitate poezia corală grecească, organizată „numai din simțirea instinctivă a ritmului", după cum existase de asemenea în evul mediu „secvențele liricei bisericești". În ceea ce privește verslibrismul lui La Fontaine, Maurice Grammont se acordă cu Becker, deosebirea fiind numai aceea că romanistul german deduce metrica fabulistului din infiltrațiile italiene în Renașterea franceză. Cînd Grammont consideră versul romantic, adică alexandrinul cu structură ternară, ca vers liber sub aspect ritmic, el este de aceeași părere cu Rémy de Gourmont. Acesta a ținut să afirme că asimilarea în totul a secvenței medievale cu noua versificație ne-ar depărta de adevăr. El identifică versul liber mai curînd cu „versul romantic familiar", caracterizat prin jocul cezurei și prin rejet. De aici a putut ieși cu ușurință inovația modernilor : „Poetul, care se credea obligat la anumite reguli tipografice, s-a desfăcut de ele ca și de rima poruncită ; în loc ca prin rimă să caute a da iluzia că perpetuează tradiția alexandrinului, el nu mai tăia versul la comanda numărului doisprezece, ci numai cînd sensul cerea asta, în acord cu un ritm secret și propriu a exprima o emoție particulară". În sfîrșit, toți cercetătorii de mai sus convin în mod expres asupra ideii că noutatea versului liber este mai mult decît nesigură.

Dar ceea ce interesează în mod deosebit sînt nu acordurile lor secundare ci concluziile la care ajung și prin care se deosebesc în principal : Gourmont și Perry întrevăd începuturile versului liber în evul mediu, Becker — în Renaștere, iar Grammont — în secolul al XVII-lea. Această divergență esențială traduce de fapt dezacordul lor asupra definiției și sferei de cuprindere istorică a versului liber. Dacă ne-am încrede în cuvinte mai mult decît se cuvine, am putea zice că, servindu-se și unii și alții de termenul

[3] Există în adevăr un studiu : Robert de Souza, *La Poésie populaire et le lyrisme sentimental*, 1899, dar autorul a respins mai orice preocupări tehnice, propunîndu-și să urmărească în simbolism numai trecerea motivelor populare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„versuri libere", ei sînt preocupați de aceeași chestiune. Lucrurile capătă însă, în concret, altă înfățișare. Becker scrie despre istoria „versurilor libere" și, neajungînd să cunoască inovația simboliștilor, înțelege evoluția „versurilor neregulate", al căror declin și sfîrșit îl afirmă secolul al XIX-lea; Gourmont, Grammont și Perry, cunoscînd sfărîmarea metricii tradiționale prin simbolism, ei înșiși înțeleg totuși prin „versuri libere", realități diferite: în timp ce primul și al treilea se referă la experiența formală a modernilor de la sfîrșitul secolului trecut, al doilea dintre ei, cuprinzînd-o și pe aceasta pentru a o respinge, implică în sfera aceleiași noțiuni „versurile neregulate" ale madrigaliștilor, „strofele libere" ale lui Molière, alexandrinul romantic și ritmurile fără lege prozodică ale lui Henri de Régnier. Un conținut atît de eterogen nu putea decît să dezorienteze și să facă imposibilă înțelegerea chiar între înșiși cercetătorii, așa zicînd, ai aceleiași chestiuni. Și totul devine cu atît mai curios cu cît Becker și Grammont, mai metodici decît ceilalți, se așază de la început sub protecția cîte unei definiții, ce pare a nu diferi esențial una de alta. Cel dintîi numește *versurile libere* „o creație metrică astrofică, formată din versuri ordonate după voie, de un număr inegal de silabe și cu dispunerea rimelor în libertate", distingînd de altă parte versurile numai „cu rime amestecate", dar isometrice, precum și „stanțele libere", adică strofele în care nu se ține seama nici de revenirea simetrică a măsurii silabice, nici de ordinea rimelor. E adevărat că al doilea admite să se înțeleagă prin aceleași „versuri libere" dodecasilabii fie „ritmați altfel decît în tetrametri", fie numai rimați prin încrucișare, îmbrățișare sau repetiție; dar crede că „se rezervă în general numele de *poeme în versuri libere* acelora care leagă de folosirea eventuală a acestor două libertăți pe aceea a îmbinării versurilor de un număr inegal de silabe". Cum însă această grijă comună de metodă nu clarifică totuși termenii fundamentali ai discuției, se simte nevoia precizării lor.

8. Ce vom înțelege așadar, în cursul lucrării noastre, prin „versuri libere"? Lăsînd definiția propriu-zisă să formeze obiectul unui alt capitol, îi fixăm deocamdată numai cuprinderea istorică, pe care de acum i-o vom atribui în mod constant. Numim „versuri neregulate" rîndurile metrice în care a excelat La Fontaine prin derogarea conștientă de la normele clasice ale ritmului, rimei, măsurii și strofei, care, cu excepția ultimei, există totuși în compunerile sale; numim „versuri liberate" rezultatul reformei romantice care, modificînd tetrametrul clasic în trimetru, a schimbat o dată cu ritmul și tipul strofei și măsura versurilor, fără să părăsească simetria revenirii lor; și, în sfîrșit, numim „versuri libere", rîndurile de poezie neprozodică din nici un punct de vedere, în care toate normele sînt aplicate numai *ad libitum*, începînd de la experiența formală a simboliștilor francezi. Acesta este punctul de vedere istoric admis de majoritatea cercetătorilor. Fără ca deocamdată să colorăm prea mult deosebirile ce ne despart de situarea lui La Fontaine, vom adopta același punct de vedere pînă ce materia însăși va impune modificarea lui.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

APROPOS DES PROBLÈMES DE LA VERSIFICATION

RÉSUMÉ

Le vers libre est un processus métrique dont les phases n'ont pas encore été établies.

Son histoire, pour peu ample qu'elle soit, n'a pas encore été écrite. La versification moderne — cette réalité prosodique nouvelle à laquelle a abouti l'idée de liberté formelle des symbolistes français — a été pourtant étudiée, surtout dans le but d'en découvrir les « antécédents et les origines ».

Certains auteurs ont indiqué ses sources dans l'antiquité, soit hébraïque — la technique des psaumes — , soit grecque — le dithyrambe.

Il y en a d'autres qui songent à le faire dériver de la formule des hymnes composés en latin ecclésiastique médiéval.

Un romaniste allemand pense que ce que l'on appelle en France « vers libre » est une forme métrique, d'origine italienne, ayant au XVI[e] siècle « sa période d'incubation ».

Enfin il y a même une opinion suivant laquelle la nouvelle versification ne serait qu'une modification du mètre classique, que la poésie française a connue dès sa période classique et d'autant plus dans la période romantique.

On a en passant ajouté à toutes ces sources deux autres encore : l'influence des irrégularités de la poésie populaire et l'influence probable anglo-allemande. Le désaccord entre les chercheurs des origines de ce nouveau vers consiste dans la définition propre que chaque chercheur trouve bon à lui donner.

Ils disent « vers libre », mais chacun d'eux entend par là une notion différente : ou bien « vers irrégulier », comme on en trouve chez certains poètes français classiques, ou bien « vers libéré », c'est-à-dire la forme romantique du vers traditionnel.

Il est besoin donc, avant d'arriver à la définition proprement dite, de préciser surtout l'étendue historique du nouveau vers ; car les vers libres sont des lignes de poésie non-prosodique à tous points de vue, où toutes les normes s'appliquent « ad-libitum » seulement et qui représentent historiquement parlant les vers de l'expérience formelle des symbolistes français.

ОДИН ИЗ ВОПРОСОВ ВЕРСИФИКАЦИИ

РЕЗЮМЕ

Свободный стих — это метрическая организация, различные фазы развития которой еще не установлены; его история, пусть и не столь богатая, до сих пор не написана. Все же этот новый вид версификации, к которому привела, по сути, идея французских

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

символистов о свободе формы, изучался с целью установить его «предшественников и происхождение». Некоторые исследователи обнаружили его источники в древности — еврейской (техника псалмов) или греческой (дифирамбы); другие выводят его из средневековой церковной формы гимнов на латинском языке; по мнению одного немецкого романиста то, что называют во Франции «свободным стихом», является метрической формой XVI века, итальянского происхождения, которая переживала в этом веке «инкубационный период»; наконец, существует даже мнение, что новая версификация является всего навсего преобразованным классическим метром, известным французской поэзии в ее классический и особенно романтический период. К этим источникам прибавились еще два: влияние неправильностей метрической системы народной поэзии и возможное англо-германское влияние. Разногласия между исследователями происхождения нового стиха заключаются в определении, которое дает ему каждый из них. Все говорят «свободный стих», но подразумевают различные вещи: или «неправильный стих», встречающийся у некоторых французских поэтов-классиков, или «освобожденный стих», т.е. романтическую форму традиционного стиха.

Следовательно, прежде чем дойти до определения в собственном смысле этого слова, необходимо прежде всего рассмотрение нового стиха в историческом аспекте. «Свободный стих» не подчиняется метрической системе, ни одному размеру, и все нормы применимы к нему лишь «ad libitum»; исторически он возникает из поисков французских символистов в области формы.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PAUL ZARIFOPOL

DE

RODICA FLOREA

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR

Contradictoriu, nu rareori paradoxal şi şocant în judecăţile critice şi opiniile estetice, trecînd, într-o alternanţă rapidă, de la tonul doct, profesoral, la polemica înverşunată, Paul Zarifopol a fost, şi rămîne şi astăzi pentru cine îl citeşte cu atenţie şi interes, o personalitate de prestigiu în cultura romînă dintre cele două războaie mondiale. Reconsiderarea acestei personalităţi comportă însă destule dificultăţi tocmai prin lipsa unei atitudini egale, liniare, consecvente. Paul Zarifopol era încredinţat că un intelectual fin trebuie, şi poate, să rămînă un apolitic, să privească de sus la vîltoarea luptelor de concepţii şi să dea verdicte lucide şi imparţiale. Olimpianismul său, în a cărui realitate el însuşi credea, era însă doar o poză instabilă. Chiar dacă, în mod deliberat, s-a ocupat în studiile şi articolele sale critice şi estetice, aproape în exclusivitate, de literatura străină (cu precădere de cea franceză), crezînd că astfel îşi va păstra nealterat spiritul obiectiv, criticul şi estetul romîn Paul Zarifopol n-a izbutit — de altfel nici n-ar fi fost firesc — să se rupă de ideile filozofice şi estetice care au dominat gîndirea critică din ţara noastră între 1920—1940. Numai că în această luptă de idei, Zarifopol n-a găsit totuşi mijlocul de orientare care să-l conducă pe calea cea mai fermă către estetica ştiinţifică, materialistă. E meritoriu faptul că într-o perioadă de marasm ideologic Zarifopol nu s-a numărat printre exponenţii fascismului şi că a ştiut să înţeleagă şi să se opună manevrelor de denigrare a unor mari scriitori romîni şi încercărilor de anulare a spiritului realist — înaintat — din literatura noastră. Mai puţin meritoriu şi greu de înţeles este faptul că numeroasele sale idei juste, pline de adevăr şi de bun simţ, nu l-au apropiat de estetica marxist-leninistă promovată în revistele din vremea aceea ale clasei muncitoare. Încercînd şi crezînd că a reuşit să rămînă pe o poziţie proprie şi obiectivă în domeniul criticii şi esteticii, Paul Zarifopol a oscilat, de fapt, între cele două poziţii ideologice, a urmat un drum sinuos, cu răsuciri, reveniri, oco-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 1, P. 89—120, BUCUREŞTI, 1964

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lişuri şi salturi bruşte şi a fost convins că e complex cînd nu era decît şovăielnic. Această convingere, izvorîtă dintr-o infatuare naivă, că-şi poate crea singur un sistem închegat de concepţii estetice, liber de orice influenţă exterioară, l-a îndepărtat de estetica progresistă. Faţă de teoria „artei cu tendinţă" preconizată de Gherea, Zarifopol s-a pronunţat negativ, adoptînd fie tonul glumeţ-ironic, fie izbucnirea iritată. De fapt, indignarea sa avea la bază un motiv real, căci nu rareori, la adăpostul etichetei „artă cu tendinţă" se dădeau interpretări vulgarizatoare care lăsau pe plan cu totul secundar aprecierea valorii artistice a unei opere literare. Felul în care, în acest caz, pornind de la o idee justă, Zarifopol ajunge să declare sentenţios că „arta nu poate fi tendenţioasă" [1], este caracteristic profilului său de critic şi estet, a cărui trăsătură dominantă este exagerarea în sensul setei de paradox, a spiritului de contradicţie. Înclinarea către exagerare îl determină pe criticul, atras de literatura modernă şi de spiritul modern în artă, să-i denigreze sau chiar să-i anuleze pe clasici ; aceeaşi înclinare îl face, de pildă, să umfle disproporţionat meritele de romancier ale lui Ion Minulescu, după cum tot ea este izvorul judecăţilor sentenţioase, fără drept de replică, presărate din abundenţă în articolele sale.

Înainte de activitatea publicistică în ziarele din ţară, începută după primul război mondial, şi înainte de apariţia celor patru volume de studii şi articole critice şi estetice : *Despre stil*, *Note şi exemple* (Biblioteca Dimineaţa, 71 p.) ; *Artişti şi idei literare romîne* (1930, 95 p.) ; *Încercări de precizie literară* (Biblioteca Dimineaţa, 1931, 112 p.) şi *Pentru arta literară* (1934, 287 p.) se poate spune că Zarifopol şi-a exercitat spiritul critic nu atît în corespondenţa cu Caragiale cît în prietenia cu Caragiale. Între Caragiale şi Zarifopol a fost mult mai mult decît o prietenie închegată între doi compatrioţi care se întîlnesc în afara hotarelor ţării lor. Firească că şi înrudirea naţională l-a făcut pe marele dramaturg ce se autoexpatriase în Berlin să se apropie de mai tînărul său vecin din Leipzig, de „Herr Doktor" cum îl numea Caragiale pe Zarifopol. Acesta, după ce studiase filologia şi filozofia în ţară — fiind elev al lui Philippide — se dusese la Halle să-şi ia doctoratul în filologia romanică şi să-şi completeze studiile de filozofie stăruind asupra esteticii. Pasionat de studiul universitar serios, Zarifopol rămăsese în continuare în Germania şi după ce terminase cu studenţia. Veniturile unei moşii pe care o avea în ţară — căci era descendent al unei familii de boiernaşi moldoveni — i-au îngăduit să se stabilească împreună cu familia în Leipzig şi să cutreiere, în continuare, bibliotecile, făcînd cercetări, culegînd informaţii şi redactînd studii de estetică şi de literatură franceză contemporană, dintre care unele au apărut în presa literară germană. De altfel, atît studiul despre *Anatole France* la care lucra în toamna lui 1912, ca şi cel despre *Maupassant*, apărut în 1911 în revista „Süddeutsche Monatshefte", ca şi eseurile despre *Arta literară* şi despre *Molière* au fost redactate iniţial în limba germană şi apoi traduse în romîneşte. În Leipzig devenise un fel de „magister" în casa căruia (locuia în Kaiserinaugustestrasse) se întîlnea o adevărată asociaţie de tineri li-

[1] *Răspunsul d-lui P. Zarifopol la întrebările „Adevărului literar"*, „Adevărul literar şi artistic" din 11 IV 1926.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

terați și muzicanți romîni veniți la studii. În acest fel l-a cunoscut îndeaproape pe Panait Cerna, venit să studieze filologia la facultatea de renume mondial din Leipzig, iar casa sa a fost frecventată deopotrivă de Florica Muzicescu și Mihail Jora.

Numai naționalitatea comună n-ar fi apropiat sufletește doi oameni atît de diferiți prin pregătirea lor intelectuală : pe autodidactul Caragiale de eruditul Zarifopol. Acest „gol" între o cultură aparent improvizată și o cultură profundă și temeinică l-a umplut înrudirea spirituală și temperamentală. Prietenii s-au completat și s-au susținut reciproc. Spiritul însetat de cultură al lui Caragiale a găsit în Zarifopol un izvor nesecat de cunoștințe, de lecturi vaste, de bun gust și rafinament artistic, după cum aparent recele și distantul Zarifopol a deprins de la marele său prieten avîntul frondist, gustul pentru polemică, arta sincerității, lăsînd frîu liber adevărurilor oricît de mușcătoare. Zarifopol a fost „cultura lui Caragiale", omul ale cărui înclinații asemănătoare pentru literatură și muzică se sprijineau pe cunoștințe serioase și vaste, oferind astfel și preferințelor înnăscute ale lui Caragiale o temelie solidă. Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol — dintre anii 1905—1912 [2], pune în lumină afinitățile adînci dintre cei doi prieteni, după cum ne dezvăluie o latură mai puțin cunoscută a profilului lor moral. Alături de elanul bătăios, de maliție, de exigența exprimată tăios, neocolind bruscheța, se relevă, disimulată pentru exterior și lăsată liberă doar în acest climat al unei comuniuni sufletești desăvîrșite, o adîncă sensibilitate, vulnerabilă la grosolănia și opacitatea mediului burghez.

Remarcînd că-n literatura romînă n-au mai existat „două spirite mai dezgustate în scrisul lor, de lirism și patetic", decît Caragiale și Paul Zarifopol, Camil Petrescu știuse să întrevadă în această atitudine „o reacție a unei suferințe permanente" [3], suferința sensibilității jignite. Corespondența amintită încheagă un portret complex și doar în aparență contradictoriu al lui Paul Zarifopol, totodată zeflemist sarcastic și pudic în expresie, respingînd literatura lacrimogen-sentimentală dar îndrăgostit de armonie și tulburat de nostalgii muzicale, spirit critic negativist și prețuitorul adevăratei gingășii. De fapt, e limpede că cele două atitudini nu se exclud, intransigența nemiloasă, ura pentru tot ceea ce e minciună, fals și lipsă de pudoare fiind doar un revers al dragostei de frumos. Ca și Caragiale, Zarifopol a denunțat falsul și impostura în domeniul literar, necruțîndu-i nici pe consacrații idoli. Înainte de a semna public aceste acte de denunț, în studiile, articolele și foiletoanele sale jurnalistice, Zarifopol era un căutător de asemenea vinovății pentru a i le împărtăși prietenului său Caragiale. Corespondența dintre ei abundă în citate care mărturisesc o stăruitoare atenție în lectură, un rar simț al limbii și o exigență cu neputință de înșelat. Cei doi prieteni se amuză reciproc cu schimbul de „descoperiri", comentate sau nu, dovezi de improprietate a termenilor folosiți,

---

[2] Publicată parțial și comentată de Șerban Cioculescu în R.F., nr. 3/1935, p. 627—657, nr. 4/1935, p. 144—178 ; nr. 5/1935, p. 407—421, și publicată integral, tot de Cioculescu, în vol. 7, Ediția Caragiale, *Opere*, 1930—1939.

[3] Camil Petrescu, *Paul Zarifopol și spiritul critic*, R.F., nr. 5/1935, p. 243—245.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perle de ignoranță și prost gust. Amuzamentul e totuși numai o față a dezgustului și afirmația unuia dintre contemporanii săi, că pe Zarifopol „îl bucură la *culme* prostia contemporană, precum îl *încîntă* jocul deșertăciunilor romînești"[4] apare cel puțin curioasă dacă nu profund eronată. Simțul comicului similar la Caragiale și Zarifopol se îmbină cu repulsii comune și, în ultimă instanță, cu amărăciuni comune.

Între Caragiale și Zarifopol avea loc un continuu schimb de cărți străine și romînești, asupra cărora își împărtășeau impresiile, precum și trimiteri de ziare și reviste, acestea fiind, mai ales, terenul prielnic vînării erorilor stilistice și gramaticale. Nu rareori Caragiale îi trimitea lui Zarifopol cărți poștale pe care lipea tăieturi semnificative din jurnale și nu o dată asemenea sesizări s-au imprimat adînc în memoria lui Zarifopol și au fost scoase la iveală mai tîrziu, în opera sa critică. Pentru versul „nu de moarte mă cutremur, ci de veșnicia ei", tăiat dintr-un ziar de către Caragiale și trimis fără comentarii, Zarifopol nu l-a iertat nicicînd pe Vlahuță, ajungînd la o aversiune estetică latentă, consemnată într-unul din studiile sale critice. De la Caragiale care-l pastișase pe Bolintineanu, imitîndu-i ritmul mecanic și-și bătuse joc de romanul *Elena* — „acest capo-d'operă politico-filozofic !", — care ironiza poezia cu tendințe culturale a lui Alecsandri, de asemenea pastișîndu-l, care nu se declarase încîntat de piesele istorice ale lui Delavrancea și care-și amenința prietenul că-i va da „cu d'asila" să citească ceva „fenomenal", din „Părintele literaturii romîne, Heliade", Zarifopol învață să-și spună părerile răspicat, nesperiindu-se de blazonul aurit al venerabilității și al clasicității, deși această atitudine a frizat prea ades paradoxul. Sarcasmul izvorît din acuitatea critică îl caracterizează deopotrivă pe Zarifopol care, de altfel, în scrisorile sale către Caragiale, dezvăluie trăsături de caracter comune acestuia. Zarifopol e la rîndul său spontan, vorbăreț, sentimental, glumeț sau batjocoritor. Se întrece cu Caragiale în depistarea „mărgăritarelor", dar în timp ce „maestrul" său în asemenea meșteșug se limita la investigarea prostiei „daco-romane", Zarifopol își extinde căutarea și la alte literaturi. Astfel se grăbește să-l încunoștiințeze pe Caragiale de o asemenea descoperire în poezia franceză : „Dă-mi voie să-ți comunic două vlahutizsme gallo-romane, peste care dădui zilele acestea : 1) Quand la borne est franchie, il n'est plus de limites" — Fr. Ponsard — și 2) „La richesse d'un pays dépend de la prospérité générale" — Prince Louis Napoleon" [5]. În altă parte se ridică de la un amănunt banal la semnificații subtile : „« eu sînt particularist și inima-mi rămîne tot la Opinia : Suzanne Desprès în teribilul rol Electra. » Așa e la noi la Iași, vezi d-ta : în cel mai obscur reporter, se ascunde un literat. Cine nu e de la Iași, trece peste lucruri fără a le lua în seamă, nu simte profund aceste delicatissime detalii, cari, ca niște gingașe viorele să ascund în vegetația neutră a textelor de gazete... Aud ? ! ? Hoch Daco-Romania ! Dreimal Hoch Municipium Iassiorum ! ! !" [6]. Este evidentă încercarea, și reușita

[4] Ion Sîn-Georgiu, *Herr Doktor*, R.F., nr. 5/1935, p. 422—431.
[5] C.p., 28 februarie 1909.
[6] C.p., 4 mai 1909.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestei încercări, a lui Zarifopol de a-l imita pe Caragiale în limbajul său umoristic. Mimînd stăruitor, Zarifopol se amuză în aceiași termeni pe seama unui oarecare V. Cocuz care scrisese „un importantissim studiu asupra originei Iașilor", spicuiește perle din scrierile unui pedagog ieșan, se preface că-l mustră pe Caragiale, în legătură cu o scrisoare a lui A. D. Xenopol — „uite, ăsta ie cusurul matale: n-ai entuziasm — de mult ți-au spus-o aceasta criticii nacionali și democraci..."[7]. Îl urmează pe Caragiale și în predilecția pentru imitarea particularităților fonetice ale graiurilor — „aracan' di mini, coani, de-ai ști mata ci colbaraie și ci vîntaraie o fost pî-aici păn-acu s'amu o plouat și s-o făcut o glodaraie di mergi roata păn'în butuc!" (Cîrligi — septembrie 1910). De altfel limbajul încărcat de cuvinte regionale sau bătrînești folosit de școala poporanistă e un motiv de amuzament sarcastic.

Încă din aceste schimburi de păreri și de observații lucide, Zarifopol își dezvăluie aptitudinile critice. El nu se mărginește la amuzament ci meditează și-și explică reacția în fața erorilor de gust și inteligență artistică. Din timpul prieteniei cu Caragiale — observa Ș. Cioculescu — i s-a imprimat lui Zarifopol „impulsul inițial critic, voluptatea nobilă a spiritului de a distruge din față ceea ce nu e viabil"[8]. Această vocație critică a fost intuită și apreciată cum se cuvine în primul rînd de Caragiale, al cărui permanent confident literar era. Caragiale îi comunica toate proiectele, îi trimitea la lectură tot ce scria, îi aștepta observațiile și ținea seama de ele. În scrisorile lui Caragiale se deslușește limpede respectul acestuia atît față de cultura lui Zarifopol cît și față de spiritul său critic în justețea căruia credea neclintit. Sfatul lui Zarifopol e cerut și în vederea alcătuirii unor volume. Astfel pentru volumul de *Schițe nouă* din 1909, Caragiale îi trimite lui Zarifopol nu numai forma definitivă a lui *Kir Ianulea* („*Kir Ianulea*-i isprăvit: acu, nu-mi mai remîne decît să-l dichisesc, să-l piepten și să-i dau lustru, ca să-l pot prezenta în fața lumii. Chiar astăzi îl iau la frecuș, și sper că peste o săptămînă să-i dau drumul, firește, *mai întîi are să vie la Dv.*, să vă salute, la Dv. care-l cunoașteți de cînd era mititel și nețesălat. Pînă atunci vă rog să citiți pe aci alăturatul *Le Démon marié* ca să puteți compara pe *Kir Ianulea* cu originalul"[9]), dar și alte scrieri pentru a afla dacă pot fi sau nu incluse în volum: „*Ți-am* făcut și cîteva « poeme în proză » de gen strict național-poporanist, ca fond; ca formă, de școală maeterlinckă. Pe urmă, *ți-am mai făcut* două băsmușoare, care vor putea, cred (*să văd ce zici și d-ta*) trece în volum cu celelalte" (nedatată). Aprecierea lui Caragiale părăsește uneori tonul glumeț-amical, fiind exprimată în fraze serios-elogioase: „Luminoasa d-tale metodă critică, pe lîngă adînca pricepere și covîrșitoarea putere de analiză — calități datorite unei înalte educațiuni intelectuale — mai denunță și acele, și mai rare calități ce nu se pot căpăta, ci se posedă — calități ale spiritului de elită și ale

[7] C.p., 11 noiembrie 1909.

[8] Ș. Cioculescu, *Corespondența dintre I. L. Caragiale și P. Zarifopol*, R.F., nr. 5/1935, p. 407—421.

[9] C.p., 21 ianuarie 1909.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

talentului : dragostea caldă de artă şi entuziasmul de frumos, fără posibilă amăgire şi pornirea lor. De aceea, recitind adesea rîndurile d-tale, am, fără teamă de vanitate, momente de orgoliu. Cînd am cîştigat sufrajele unui *eminent critic*, atît de frumos şi de solemn exprimate, încetez a mai mă-ndoi de mica însemnătate a trudei mele. Astfel, felicitîndu-mă c-am putut cîştiga amiciţia şi stima unui bărbat ca d-ta, îţi mulţumesc cordial că (lucru de care nu prea am fost răsfăţat în cariera mea) nu esitezi a mi le manifesta cu atita prietenească generozitate" [10]. Am insistat asupra acestor aprecieri pentru a demonstra, pe de o parte, puterea de pătrundere a lui Caragiale şi pe de alta, faptul că Zarifopol era un adevărat critic dublat de un intelectual fin, cu mulţi ani înainte ca acest talent remarcabil să se manifeste public.

Admiraţia între cei doi prieteni avea, de asemeni, un caracter reciproc. Ediţia critică în 7 volume a operei lui Caragiale — iniţiată şi realizată în cea mai mare parte de către Zarifopol (a editat primele 3 volume în ultimii ani de viaţă. Ediţia a fost continuată şi încheiată de Ş. Cioculescu) — e o dovadă materială a cultului său pentru marele scriitor. Sub raportul restabilirii textului caragialian, cele trei volume nu sînt o biruinţă ştiinţifică. Zarifopol nu era un editor. Concepţia acestei ediţii merită însă a fi luată în seamă. „Introducerile" celor trei volume, adevărate şi serioase analize literare, dau la iveală intenţia editorului de a întreprinde o publicare exhaustivă a operei lui Caragiale, implicit a notelor, variantelor şi corespondenţei. Zarifopol nu ezita să-şi motiveze această iniţiativă, mărturisindu-şi încă o dată preţuirea pentru geniul lui Caragiale, preţuire izvorîtă şi unită cu un patriotism veritabil : „Scrisul întreg al unui scriitor ca acesta — afirma Zarifopol — este un dar deplin dat naţiunii sale, eventual şi altor lumi cititoare. Este al nostru tot ; şi nu-l putem stăpîni altfel decît cu cel mai strict respect către întregimea lui. Numai nesocotinţa sau nepriceperea s-ar putea încumeta să aleagă ce trebuie să rămînă limbii şi literaturii romîne şi ce nu, din o moştenire ca a lui Caragiale". Şi înainte de publicarea acestei ediţii, Zarifopol dăduse glas, în repetate rînduri, opiniilor sale critice în legătură cu opera lui Caragiale. Chiar cînd se mărgineşte la rolul de traducător, ca în cazul primei părţi din pamfletul *1907. Din primăvară pînă-n toamnă*, care apare în ziarul vienez „Die Zeit" [11]. sub titlul „Rumänien wie es ist, von einem rumänischen Patrioten !" Zarifopol găseşte prilejul să-şi spună părerea măcar într-o notă redacţională : „Ideile de faţă se datoresc peniţei unuia dintre cei mai proeminenţi publicişti romîni. Ele dau o icoană nefalsificată a stărilor din Romînia, care sînt vinovate de înfricoşătoarea mişcare ţărănească. Dacă autorul, în critica sa, loveşte cîteodată dincolo de ţintă, durerea este aceea care pune vorbele aspre în gura patriotului".

Aprecierea personalităţii artistice a autorului se îmbină cu aprecierea ideilor politice şi sociale ale acestuia, idei care apar a fi şi ale lui Zarifopol, deşi e cunoscută străduinţa sa de a convinge pe toată lumea şi

[10] C.p., 1 iulie 1906.
[11] nr. 1624, Mittwoch, din 3 April 1907, 6 Jahr.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în primul rînd pe sine că e un tip total nepolitic. De fapt, proclamîndu-şi „apolitismul", Zarifopol nu se singulariza în epocă, ci dimpotrivă, reacţiona similar cu intelectualitatea contemporană lui. Ideea de „nepolitic" circula stăruitor fiind, în realitate, o reacţie de apărare a oamenilor cinstiţi dar dezorientaţi, împotriva politicianismului ieftin, compromis al vremii. Cu toate acestea, Zarifopol era la curent cu evenimentele din ţară şi din străinătate şi îl informa, conştiincios şi pe Caragiale. O notă redacţională nu permitea extinderea la judecăţi de valoare. Cînd face însă critică propriu-zisă, Zarifopol devine acelaşi intelectual studios format la Universitatea din Leipzig. Deşi cele mai multe articole şi studii ale sale se îndepărtează de formula monografică, adoptînd-o pe cea eseistică, Zarifopol se străduieşte să lucreze ştiinţific. Minuţia lui e, pe alocuri, chiar pedantă. Aprecierile le face fără a se pripi, după ce are toate elementele necesare, după ce studiază tot ce se poate studia în legătură cu subiectul sau opera literară propusă : limbaj, stil, ritmică etc. Un amănunt caracteristic pentru această meticulozitate, care ar putea fi, de fapt, şi simţ al răspunderii : cînd Caragiale îi trimisese povestirea lui Machiavel despre Belfagor, în text francez, text de care se folosise scriitorul, Zarifopol nu se mulţumeşte cu atît şi cunoscînd că francezii prea adesea adaptează literatura străină în loc de-a o traduce, aşteaptă să-şi procure textul italienesc, înainte de a-şi spune părerea. Cultul său pentru Caragiale, cult unanim recunoscut, în care un critic contemporan cu Zarifopol vedea „unul dintre cele mai autentice titluri de merit ale acestui dificil estet care nu s-a sfiit totuşi să scoată în evidenţă o valoare naţională pe care a înţeles-o cu o integrală simpatie intelectuală" [12], a lăsat totuşi loc şi unor observaţii critice îndreptăţite. Zarifopol face dovada unei profunde înţelegeri artistice şi poartă dispute — pe cît de înflăcărate pe atît de sprijinite de dovezi literare incontestabile — cu toţi denigratorii operei caragialiene care-o acuzau de imoralitate. Polemica e atît de înverşunată încît îi vizează pe toţi cei care, chiar dacă nu se complac în calomnii, îşi permit rezerve şi critici. În *Introducerea* la vol. I din ediţia Caragiale, va polemiza indignat cu Gh. Panu care afirmase că « de aproape 20 de ani, Caragiale n-a mai scris altceva decît oarecare siluete şi tipuri pentru „Universul" », şi cu Negruzzi ale cărui păreri pripite despre pretinsa inferioritate artistică a *Momentelor* i se păreau intolerabile. « Dl. Negruzzi — explică ironic Zarifopol — judeca, cred eu, mai ales din părerea de rău pentru depărtarea lui Caragiale de „Convorbiri" ; iar Panu a fost, între oamenii noştri cunoscuţi cel mai impresionant exemplu de nepricepere literară ». Astfel ajunge să-i combată şi pe Garabet Ibrăileanu sau pe Gherea, care erau, în fapt, admiratori ai lui Caragiale. Studiul său, *Publicul şi arta lui Caragiale* [13], e o mărturie a seriozităţii în critică a lui Zarifopol, dar totodată şi a alunecării sale pe panta exagerărilor. Anticosmopolitismul său cultural — una dintre atitudinile sale cele mai merituoase într-o vreme cînd se întîmpla adesea ca valori naţionale incontestabile

[12] Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare*, Ed. Vremea, 1928—1938, p. 97.

[13] Publicat pentru prima oară în 1922 în V.R. din Iunie, p. 392—407 şi inclus apoi în volumul *Artişti şi idei literare romîne*, p. 7—39.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să fie depreciate sau anulate — e şi în acest studiu temelia sublinierii artei lui Caragiale, şi a invectivării celor care participă, formal, în vorbe, la încurajarea literaturii noastre, în fapt mărginindu-se la lectura lui Henri de Régnier, Samain, Verhaeren, Rachilde, vrînd să arate că au evoluat gustind *expresionismul*. „În aşa situaţie — notează amar-ironic Zarifopol — Caragiale s-a învechit grozav, disproporţionat faţă de timpul în care a trăit şi a scris". Combătînd de asemenea atitudinea celor care depreciază comicul, socotind stilul comic radical inferior celui tragic şi epic, Zarifopol ajunge la o confuzie regretabilă. Susţinînd valoarea şi importanţa comicului, el insistă asupra comicului gratuit. Acuzaţia pe care i-o aduce lui Gherea că n-a înţeles nimic din Caragiale atunci cînd i-a cerut să ridă dar să se şi indigneze, şi afirmaţia că această pretenţie duce la anularea comicului ca atare, dovedeşte că, de fapt, Zarifopol era cel care nu înţelesese că o operă comică poate şi chiar trebuie să fie în anumite cazuri o formă de exprimare a indignării faţă de o anumită stare de lucruri. Numai că şi de data aceasta, Zarifopol face afirmaţii de dragul polemicii cu cei care îşi permiteau să formuleze obiecţii faţă de opera lui Caragiale. În legătură cu sensul şi funcţia comicului, poziţia lui Zarifopol e instabilă, oscilantă. După ce susţine seninătatea rîsului caragialesc, descifrînd în text dominaţia „rîsului voios, orientat spre bufon" şi remarcînd că „satira propriu-zisă e rară", iritat de reacţia unei părţi a publicului care numea arta lui Caragiale „învechită", Zarifopol îşi dezice propriile-i păreri, în explicaţia pe care o dă acestei atitudini: „ea probează, cred, numai că *fondul* şi *direcţia* satirei sale irită foarte rău, e deci încă foarte vie" (*Introducere*, vol. I, ediţia Caragiale). E o recunoaştere limpede, nu ştim dacă voluntară sau nu, a sensului adînc satiric şi critic al operei lui Caragiale. După cum se va vedea, în toate scrierile sale critice şi estetice Zarifopol respinge arta cu tendinţă aşa cum o face şi în acest studiu al său despre Caragiale, analizat mai sus, permiţîndu-şi ironii fără sens pe seama operelor lui Romain Rolland şi Henri Barbusse, socotindu-le nule din punct de vedere artistic, atîta vreme cît servesc direct un material de idei, ceea ce pentru critic este sinonim cu neprelucrarea lui artistică. Romanele pedagogice şi strident umanitare stîrnindu-i repulsie, Zarifopol extinde această repulsie asupra oricăror scrieri cu mesaj, — cu idei pe care autorul vrea să le transmită.

E de remarcat — după cum am mai amintit — spiritul critic al lui Zarifopol, treaz chiar şi atunci cînd e vorba de Caragiale. Animat de entuziasm artistic, Zarifopol ajunge să respingă orice observaţii venite din afară, dar rămîne cinstit cu sine, netăcînd propriile sale rezerve. Astfel, în ceea ce priveşte tehnica teatrală veche, tradiţională, folosită de Caragiale, Zarifopol socoteşte că ea se potriveşte doar materialului comic, în „Năpasta" avînd un efect contrar. „Cred că nicăieri în opera lui, convenţia răsuflată n-a anulat în aşa măsură talentul artistului, ca în această de tot regretabilă melodramă". De altfel socoteşte că aceleaşi proceduri uzate au diminuat valoarea artistică a unor nuvele ca *Păcat* şi *O făclie de Paşti*. După cum se vede, nici chiar atunci cînd e vorba de Caragiale, Zarifopol nu face compromisuri cu sine şi-şi păstrează tonul propriu în critică, exprimîndu-şi părerile fără menajamente şi fără veş-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

minte onctuoase menite să îndulcească asprimea observației. De altfel stilul critic al lui Zarifopol n-a ocolit niciodată violența atunci cînd scriitorul a socotit-o necesară. A detestat ocolișurile și camuflarea adevărurilor tăioase în dantelărie de vorbe perfide. El a preferat în locul întorsăturilor de frază blînd-derutante expresia directă. „Ceea ce în conștiința banală figurează simplist ca «injurie» — spunea Zarifopol — se poate înfățișa spiritului capabil a distinge, ca un mijloc de a caracteriza și a descrie, pentru care nu există surogate" [14]. În sprijinul acestei afirmații asupra unui procedeu critic, Zarifopol invocă asprimea verbală din opiniile literare ale lui Proust — referitoare la Taine, Renan, Sainte-Beuve — „Înțeleg vorba «injurioasă» a lui Proust — declara Zarifopol — și o judec de superioară utilitate". Cam în același timp, apărîndu-l pe Gherea împotriva naționaliștilor, angajat în lupta politică, Ilarie Chendi avea aceleași idei cu ale „neangajatului", „neutrului" Zarifopol. „Violența de stil — spunea Ilarie Chendi [15] făcînd teoria stilului sincer, nepomădat — cîtă vreme e pusă în serviciul unei bune cauze, este o necesitate". Violența de stil a lui Zarifopol nu era pusă în slujba unor idei politice dar slujea și ea buna cauză a adevăratei literaturi. De altfel niciodată Zarifopol nu se mărginește la afirmații gratuite, ci caută temeiuri și argumentări chiar și pentru erori. „Frumusețea — spunea el — e un bine prea intens și prea curat; în apărarea acestui bine, orice asprime e dreaptă. Asprimile artiștilor, în care banalii nu văd decît capriciu și oarbe porniri, sînt expresia unei adînci înțelegeri, care e a lor proprie și care se revoltă de nepriceperea sau frivolitatea banalilor. (...) Și chiar în domeniul din ce în ce mai modest al criticii zilnice de artă, să tindem la precizie, să avem totdeauna în minte desenul curat al cuprinsului artei"... [16]. Îndemnul său e totodată un autoîndemn îndeobște respectat. Analiza pe care o face artei lui Caragiale nu se rezumă la elogii, generalități sau discuții de principii, ci cuprinde și observația minuțioasă, pe text. Analizînd limba literară a lui Caragiale, Zarifopol își exprimă fără reticențe observațiile negative, arătînd influența dăunătoare a jargonului jurnalistic al vremii. Cînd Caragiale nu ironizează cu luciditate acest jargon și se lasă influențat, luîndu-l — poate fără să-și dea seama — în serios, efectul este antiartistic. E cazul — după Zarifopol — al nuvelei *Păcat* unde „neologismul gazetăresc și avocățesc face tot felul de pete dizgrațioase și absurde în povestire". Intervențiile neologistice ale povestitorului îi apar în mod justificat lui Zarifopol — cînd nu au, dar chiar și cînd au, intenție interpretativă — ca o „grotescă parodie pe fondul serios și rural al povestirii". Adept al stilului curat, artistic, pe Zarifopol îl supără amestecurile, așa cum îl supără subiectivitatea verbală în unele fragmente din *Kir Ianulea* sau din *Poveste*, povestiri de pronunțată culoare arhaică, deși, în acest caz, criticul nu sesiza intenția valabilă a lui Caragiale de a autohtoniza niște motive folclorice străvechi și de a le trata realist, limbajul fiind un mijloc de tipizare. Spirit modern, Zarifopol

[14] *Încercări de precizie literară, Prefața.*
[15] Ilarie Chendi, *Schițe de critică literară.*
[16] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu e de acord nici cu predilecția exclusivă a lui Caragiale pentru procedeele consacrate: „Apucătura generală de a însemna prea gros intențiile și concluziile, de a construi uneori prea logic și a da tablourilor o geometrie prea vizibilă — toate acestea îmi apar să fie roade ale aceleiași îndărătnice plecări către o veche estetică naiv didactică". Imparțialitatea critică se menține însă numai atîta timp cît este vorba de exprimarea propriilor păreri. Ea face loc unei pledoarii pasionate atunci cînd și alți critici dau glas unor rezerve. În aceste polemici înfocate, obiectivitatea are de suferit. Zarifopol îi ia apărarea lui Caragiale cu înverșunare sarcastică, permițîndu-și chiar denaturări, trecînd sub tăcere obiecțiile critice îndreptățite și exagerîndu-le pe cele ce i se par șubrede. Ajunge astfel să se îmbete de propria-i mînie și să insiste în conflicte false, nefundamentate, fără o bază reală. Îi combate bătăios pe Gherea și Ibrăileanu, numindu-i „interpreți sociologi", respinge, fără a le discuta, pretențiile lui Gherea care îi cerea lui Caragiale să aibă „idealul trebuincios" iar pe Ibrăileanu îl tratează cu ironii neîndreptățite: „din toată producția lui Caragiale, Ibrăileanu scoate cu hotărîre informația că scriitorul trebuie să fi fost un om foarte rău, nesimțitor chiar la drăgălășeniile neastîmpărate ale celor mai inocenți copii și că prigonea chiar căței cînd îi bănuia că nu țin, prin educație și din tot sufletul, la partidul conservator". Zarifopol are dreptate cînd, dezgustat de „sentimantalismul gros", ce „umflă literatura care se fabrica în jurul lui Caragiale", — aplaudă parodiile acestuia, dar creează false probleme acuzîndu-l pe un Ibrăileanu de preferințe pentru genul minor-sentimental. Cu toate aceste exagerări și acuzații nedrepte, Ibrăileanu își manifestă admirația și prețuirea pentru Zarifopol chiar în articolul de răspuns la incriminările ce i s-au adus[17]. Caracterizarea lui Zarifopol de către Ibrăileanu îi face cinste acestuia, fără a fi formală, după cum îi face cinste și autorului ei, dovedindu-i spiritul pătrunzător și imparțial. „În d. Zarifopol — spunea Ibrăileanu — s-au întîlnit trei personagii, care de obicei se evită: un erudit, un gînditor, și un artist. Eruditul stă în umbră și pune cu discreție o știință de primul ordin la îndemîna gînditorului, căruia artistul îi împrumută « straiul de purpură și de aur ». Iar acest artist este foarte sensibil la tot ce e, sau i se pare un atac la majestatea Artei. Procesul ce mi-l face, e unul de lèse-majestate. Asupra utilității și chiar nevoii urgente a unei astfel de sensibilități în critica noastră literară, credem că nu mai e nevoie să stăruim". De fapt, e necesar să remarcăm că polemica dintre Ibrăileanu și Zarifopol nu era colorată, ca în cazul disputei Ibrăileanu-Lovinescu, de un dispreț reciproc, ci de o simpatie și o prețuire reciprocă. Zarifopol urmărea cu interes tot ce scria Ibrăileanu, de aceea nu va întîrzia să ia atitudine față de aprecierile pozitive ale acestuia pentru opera lui Caragiale. Atunci cînd valoarea artistică a *Momentelor* nu se impusese încă în lumea literară, încît Vlahuță se mira că „oamenii nu iau seama la bogăția de figuri și întîmplări cîtă e numai în *Momente*", Zarifopol apreciază clarviziunea și gustul estetic al lui Ibrăileanu, care „într-o notiță sobră, plină", el „singur" „a luminat cum se cuvine acest

[17] G. Ibrăileanu, *Răspuns d-lui Zarifopol*, V.R., iunie 1922.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

adevăr esențial despre Caragiale". Zarifopol are încredere în posibilitatea și seriozitatea științifică a lui Ibrăileanu. „Dl. Ibrăileanu — va afirma el altădată (*Introducere*, vol. 2 — ediția Caragiale, 1931) — a aprofundat din punct de vedere psihologic și social, capitolul numelor proprii la Caragiale. Studiul său nu are nevoie nici de îndreptare, nici de completare".

Zarifopol e într-adevăr, așa cum îl percepuse și Ibrăileanu, un mare iubitor și un foarte fin cunoscător al artei adevărate. Multe articole și studii l-au consacrat ca pe unul dintre esteții cu gustul cel mai sigur, educat de o cultură mereu împrospătată, precum și de capacitatea de a discerne valoarea de impostură. Totuși opera sa critică și estetică rămîne inegală, un domeniu întortochiat în care potecile drepte se înfundă pe neașteptate în hățișuri. Concepțiile cele mai înaintate despre artă, care surprind și astăzi prin ecoul lor actual, stau în cea mai directă vecinătate cu atitudinile estetice reprezentative pentru poziții înapoiate din vremea sa. Scrierilor sale le este caracteristică această permanentă pendulare între retrograd și avansat, între trecut și viitor. Germenii concepțiilor retrograde, precum și ai celor realist-științifice, sînt vizibili încă din corespondența cu Caragiale și pot fi urmăriți de-a lungul întregii sale activități publicistice, în dezvoltarea sau atenuarea lor alternativă. Este deosebit de elocvent faptul că foarte puține articole din cele multe pe care le-a scris pot fi astăzi adunate într-o culegere care să reprezinte gîndirea înaintată a lui Zarifopol. Și nu pentru că aceste dovezi de gîndire înaintată n-ar exista din belșug. Ci, pentru că ele se întîlnesc în același articol frază lîngă frază, cu alte idei și concepții izbitoare prin eroarea lor. O alternanță uimitoare de clarviziune și opacitate, de justețe și eroare, un amestec ciudat de pondere și teribilism, de spirit constructiv și nihilism, o permanentă contradicție și inegalitate sînt trăsăturile dominante ale acestei personalități estetice.

Întors și stabilit în țară după primul război mondial, Zarifopol își manifestă public aptitudinile de critic literar, precum și pasiunea pentru ziaristică. Primele articole îi apar în „Cronica" de sub direcția lui Tudor Arghezi, în anii 1915 — 1916, în perioada de neutralitate. Începînd din 1924 e un colaborator consecvent al „Adevărului literar și artistic", apoi și al ziarului „Adevărul". Colaborează de asemeni la „Viața românească" — dar sporadic, precum și la publicația progresistă „Cuvîntul liber", alături de M. Ralea, Camil Petrescu, Perpessicius etc. Din cînd în cînd publică în „Convorbiri literare". Multe din articolele și foiletoanele publicate în presă vor fi selecționate de autor și cuprinse în sumarul celor cîteva volume ale sale. Abia cu puțin timp înainte de a muri i se încredințează conducerea „Revistei Fundațiilor", înființată în 1934.

Scrierile sale, pline de personalitate, sînt — după cum am arătat — un amalgam ciudat și interesant de idei juste și paradoxuri, unele sporadice, întîmplătoare, altele susținute de-a lungul întregii sale activități publicistice, cu încăpățînarea celui dispus să contrarieze păreri con-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sacrate. După cum îl caracteriza cu justeţe un critic contemporan lui [18], Zarifopol a fost cu precădere „un estet care se conducea după gustul intim". Bunul gust şi controversa nu se limitau la judecăţile din critica literară, ci constituiau metoda generală aplicată atît la literatură cît şi în morală sau politică. Potrivit concepţiei sale despre bunul gust, Zarifopol lua atitudine faţă de viaţa intelectuală şi socială din Romînia în jurul lui 1930. Era cutremurat de spaima de a nu-şi pîngări puritatea estetică cu nici o materie străină artei. În faţa contemporanilor săi, Zarifopol se bucura de faima unui estet intransigent, un fel de „homo esteticus" [19]. Dragostea de frumos l-a dus către susţinerea unor concepţii înaintate. În numele „bunului gust" — luat în sensul său major, — Zarifopol face, cu vioiciune pamfletară, procesul diletantismului, a pseudoculturii şi a pseudoesteticii. Diletantismul este, după Zarifopol, trăsătura distinctivă care separă literatura de arta literară. „Literatura, cîmpul locurilor comune şi al banalelor forme estetice corespunzătoare, este a diletanţilor. Arta literară este produsul fatal al unei înzestrări tot atît de specifice ca şi aceea pentru matematică" [20]. Respingerea directă este uneori abil camuflată, căpătînd astfel o eficienţă sporită. Cu o deosebită vervă spirituală, Zarifopol îşi îmbracă aversiunea împotriva spoielii şi a inculturii burgheze, în haina unei false admiraţii şi acceptări fără rezerve. Un principiu estetic platonician (cu care nu e de acord) ca : „frumuseţea unui obiect nu stă în ceea ce se vede sau se simte altfel din el, ci în ceea ce se gîndeşte despre dînsul", îi prilejuieşte lui Zarifopol avînturi sarcastice în stil caragialesc : „Acea interpretare sublim intelectuală a frumuseţii, este, mi se pare cea mai solidă bază pentru o estetică uniform obligatorie, eminent socială sau civică, dacă pot zice (...). Vă întreb : la ce ar fi bună frumuseţea şi păstrătoarea ei, arta, dacă nu ca să vorbim de ele? Arta ornează pe om, ca şi cravata. Unui om serios nu i se cade să-şi bată prea mult capul cu alegerea cravatei, dar nici nu poate ieşi pe stradă sau primi musafiri fără legătură de gît. Iar dacă atîrni în casă un tablou, el rămîne un monument mut şi mort, dacă nu poţi spune prietenilor ceva despre el. Se poate zice că adevărata existenţă a tabloului durează atîta cît vorbeşti de el, după cum valoarea i-o simţi bine numai atunci cînd îl plăteşti" [21]. În frazele scînteietoare şi saturate de spirit se ascunde o indignare adîncă împotriva superficialităţii şi a insensibilităţii burgheze faţă de artă şi artişti. În procesul — conştient sau nu — dar valoros, împotriva societăţii burgheze ca monopolizatoare a prostului gust, Zarifopol nu face economie de mijloace verbale. În articolele sale cu caracter pamfletar, trece de la false bonomii stilistice la invectiva directă, folosind frecvent verbul violent, expresia tare. Articolele scrise în preajma războiului sînt de o luciditate remarcabilă. Imun la furia patriotardă, Zarifopol priveşte în juru-i cu ironie subţire şi categoriseşte

[18] Pompiliu Constantinescu, în *Figuri literare*, Ed. Vremea, 1928—1938, p. 97 şi în *Critice*, Ed. Vremea, 1933, p. 94.

[19] Paul Constantinescu, *Figuri literare*.

[20] Paul Zarifopol, *Diletantism*, în „Cronica", an. I, nr. 19, 21 iunie 1915, p. 359.

[21] P. Zarifopol, *Estetica utilă şi culturală*, în „Cronica", 2 VIII 1915, 9 VIII 1915.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exact și tăios, atrăgînd atenția asupra instinctelor sălbatice pe care războiul — calamitate — le trezește cu deosebire în cei care nici nu sînt măcar combatanți, ci lași și demagogi. „Cei care se luptă — observă Zarifopol — stau uneori la vorbă cu dușmanul și schimbă chiar merinde cu dînsul. Cei însă care participă la război numai prin lectura buletinelor de lupte, sînt incapabili de asemenea slăbiciune : ei mănîncă foc, beau sînge și ascut săbii — retorice" [22]. Retorismul îi era lui Zarifopol odios încă de pe cînd răsfoia cărțile și revistele pentru a-i procura lui Caragiale „perlele" literare gustate ca o sursă unică de amuzament pe seama prostiei. Cu atît mai odios îi devine retorismul pus în slujba atîtării isteriei războinice. Se revoltă, neprecupețind batjocurile crude, împotriva literaților care deschid „robinetul patriotismului gros" pentru a „îmboldi gălăgios pe altul să-și spargă capul și burta". Respinge, cu oroare, literatura patriotardă, în care vede o adevărată plagă și nu se poate uimi îndeajuns în fața acestei dovezi de cruzime și lipsă de sensibilitate și umanitate : „Ciudat, peste măsură. Chiar în fața infernului acestuia, mai vast și mai bogat decît toată poezia și proza din toate vremurile, nu vorba cuminte ci palavra zbierată și moftul tipărit se produc cu o spăimîntătoare vigoare și se consumă cu o egală lăcomie (...). Față de cea mai umilă creație reală, vorba pompoasă apare singular de meschină și impudică. Totuși nici cele mai crude încercări nu o pot face să amuțească" [23].

Zarifopol își arată stăruitor, în repetate rînduri, aversiunea față de orice modă în înțelesul de chintesență a prostului gust al societății în care trăia. Înverșunarea lui sarcastică, spiritul său pătrunzător și incisiv au lovit fără ocolișuri toate acele forme joase ale gustului public în materie de literatură. Adversar neînduplecat al diletantismului și al improvizării, al locurilor comune, al indiscreției vulgare și al senzaționalului ieftin, Zarifopol a respins — în articolele de critică la obiect sau de principii — literatura biografiilor romanțate, literatura freudistă, cea ridicul-feministă ca și cea siropos-sentimentalistă. N-a ezitat să polemizeze cu publicul care, needucat artisticește, își făcuse adevărați idoli din Ștefan Zweig, André Maurois sau Maria Baskirttseff. Și-a exprimat direct și incisiv aprecierile negative în legătură cu acest gen de literatură. Socotea abuzivă și dăunătoare „lansarea duzinelor de volume, sub eticheta vulgar ademenitoare : Vieți mari, Vieți aventuroase, Vieți amoroase, Vieți pasionate, Vieți dureroase" [24]. Persiflîndu-l pe Maurois care, ca și alții, fabrică rapid asemenea biografii romanțate, făcînd — cu haz sau fără — operă de compilație din volume serioase, Zarifopol lasă să se întrevadă amărăciunea că asemenea scrieri inexacte și ușuratice sînt gustate de un public cu totul opac la erudiție și competență. Căci în vreme ce *Viața lui Schelley* sau a lui *Disraeli* — scrise de Maurois și abundînd în inexactități și confuzii, erau citite și căutate, realizările serioase în acest gen, — în care se întîlnesc simțul istoric și inteligența literară, ca *Istoria și opera lui Fr. Villon*, scrisă competent și elegant de ilustrul filolog Gaston

[22] Paul Zarifopol, *Război și cultură*, „Cronica", nr. 16, 31 V 1915.

[23] *Ibidem*.

[24] P. Zarifopol, *Iar biografiile romanțate* în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 23—28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Paris, sau *Viața și opera lui Mozart* de Otto John etc. rămîneau uitate în rafturile librăriilor. Mania biograficistă a timpului i-a prilejuit deseori lui Zarifopol atacuri furibund-sarcastice. Aversiunea sa împotriva acestui gen minor era pe deplin justificată, Zarifopol considerînd pe bună dreptate că o biografie prost făcută, inventînd, denaturînd, sau amestecînd datele reale precum și insistînd asupra unor amănunte de viață intimă, nesemnificative și nereprezentative, pentru profilul specific al personalității respective, nu face altceva decît să încurce și mai rău cunoștințele istorice ale publicului. Polemica sa nu ocolește tonul aprins, expresia tare mergînd pînă la invectivă. Numind biografia romanțată „mahalagism camuflat", Zarifopol arată că „anecdota dichisită, cu accente vădit îngroșate, este ingredient pentru secături" și stabilește, sec și laconic, adevărata menire a cercetării biografice, onest și bine făcute : „Biografia oamenilor, căror spiritul lor le-a dat putere extraordinară de a trăi mult peste marginile funcțiunilor de nutriție și reproducție, și dincolo de vanitățile slăbănogilor comuni, se cuvine a fi redusă la faptele care, în strict înțeles, luminează activitatea lor superioară" [25]. Cînd asemenea biografii romanțate arborează jalnice și false pretenții științifice, verva pamfletară a lui Zarifopol capătă o energie specială. Despre Ștefan Zweig nu se sfiește să declare răspicat că face parte dintre acei scriitori fără valoare, din păcate, preferați și protejați de un public needucat artisticește, iar cartea acestuia despre Dostoievski constituie obiectivul către care se îndreaptă săgețile ironiei abil nuanțate a lui Zarifopol. Exasperat de superficialitatea, mai bine zis de inexistența analizei, de stilul bombastic, încărcat de sublimități facile, de beția de cuvinte în care înoată Zweig fără a reuși să comunice nimic valabil despre Dostoievski, Zarifopol alege metoda folosirii abundente a citatelor, rapid sau de loc comentate, demonstrative prin ele însele. Chiar și numai titlurile capitolelor enumerate de către Zarifopol cu falsă seriozitate de recenzent conștiincios edifică pe cititorul de gust asupra cuprinsului : „Materia e tăiată în zece bucăți intitulate : Preludiu — Fața (le visage, adică fața lui Dostoievski) — Tragedia vieții sale — Simțul destinului său — Omul în Dostoievski — Partea realismului și partea fantasticului — Arta compunerii și pasiunii — Nimicitorul de granițe — Problema chinuitoare a lui Dumnezeu — Viața triumfătoare". Zarifopol ia fiecare capitol în parte citînd pentru a dovedi inconsistența și stilul poetic-sentimentalist de prost gust. Vorbind despre „fața" lui Dostoievski, Zweig explică această generalitate prin concretizări de felul : seamănă a pămînt, a stînci, a pădure, a peisaj tragic și primitiv. Fruntea îi pare „o cupolă de o albeață marmoreană deasupra lutului moale al cărnii. Te cuprinde admirația mai întîi, iar mai apoi pasiune și entuziasm". După asemenea citate, Zarifopol socotește inutil orice comentariu. Adună și oferă lectorului mostre de sublimități. Astfel, gloria e pentru Zweig, „acest diadem strălucitor"; cuvîntarea lui Dostoievski la o comemorare a lui Pușkin e descrisă astfel : „Într-o demonică îmbătare, cu fulgerul în mîini (zice Zweig) el anunță misiunea sfîntă a Rusiei de a

[25] Paul Zarifopol, *Biografie, iarăși și într-una*, în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 17—22.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

împăca lumea toată. Entuziasm nemaipomenit: o aureolă de flăcări încunună acest cap de răstignit (tot Zweig zice)". Precizările comice din paranteze îl amintesc pe Caragiale. Despre o astfel de proză greu de digerat, Zarifopol face caracterizări care nu lasă urmă de echivoc, mimînd stilul autorului: „Fiind stăpînit de vocabularul lui Zweig aş zice că desfăşurarea capitolului este «sclipitoare»; substanţa intelectuală îmi pare însă «crepusculară»". Arătînd cu falsă modestie că datoria referentului este „să rezume şi să interpreteze" şi că el a „notat întocmai elementele de gîndire cuprinse în carte", Zarifopol conchide malitios: „Recenzia mea ar ocupa cel mult zece pagini din volumul lui Zweig. Cum a umplut omul acesta cele 208 pagini care întrec? Taina aceasta o trec cititorilor cu mintea «necrepusculară» şi care iubind pe Dostoievski sînt totodată curioşi să înţeleagă cum se confecţionează eseistica patetică" [26]. Nedorind să persiste nici o îndoială, Zarifopol nu ezită să-şi precizeze poziţia faţă de acest fel de eseistică patetică angajîndu-se într-o polemică — frizînd batjocura —, chiar cu publicul: „Astfel, cetitori care sigur îmi vor binele, nu se pot îndupleca a crede că mie îmi displace o carte unde Dostoievski este comparat cu divinul Odyseu, cu Lazăr cel înviat de Hristos, cu Iacov, cu Iov, cu Goethe, cu Proorocii, cu Oscar Wilde, cu Rembrandt, cu Leonardo da Vinci, cu un peisaj rusesc mai întîi, şi mai pe urmă cu un peisaj antideluvian; unde acest autor rus e numit mag şi medium (...), o carte unde se vorbeşte de «ritmul inflamator şi febril» al epilepsiei şi de «oprirele ei tragice». Prea e de tot, prea e evident frumos —, şi un prieten foarte bun îmi zice că sînt «poseur». (...). Cred, cetitori stimaţi — mărturiseşte în încheiere Zarifopol — că Dv. vă place estetica patetică; vă rog să credeţi şi Dv. că mie nu-mi place, şi să nu vă supăraţi de ce am scris" [27].

Repugnîndu-i beţia de cuvinte care ascunde sărăcia sau inexistenţa conţinutului, Zarifopol se crispează similar în faţa oricărei impurităţi estetice, în faţa oricărui amestec străin artei ca retorismul, didacticismul, patetismul contrafăcut. Uneori însă aversiunea îndreptăţită faţă de literatura sentimental-psihologică, faţă de care ia o atitudine de strictă anulare — „Literatura cu psihologie şi filozofie, deci cum se zice pe piaţă, literatură bună sau rafinată, literatura pentru culturali, este o şcoală de strîmbare şi de împrostire" — alunecă spre extreme nedorite. Paul Zarifopol ajunge să facă afirmaţii scandaloase, conştient totuşi de şubrezenia lor. Literaturii psihologist-sentimentale îi opune, ca superioară, prin inteligenţă şi onestitate, literatura romanelor detective „Mi-e dor straşnic de lucruri făurite naiv, dar şi strict secundum artem. Mi-e poftă de cartea fără personalitatea autorului. Citesc, prin urmare, lacom, romane poliţiste" [28].

Mai presus de orice însă mi se pare necesar să subliniem că atitudinea şi principiile sale estetice nu sînt limitate la cadrul literar, ci se extind la întreaga cultură, la morală şi chiar la politică. Deşi proclama

[26] P. Zarifopol, *O recenzie fără patos*, „Adevărul literar şi artistic", 13 I 1929, p. 3—4.
[27] P. Zarifopol, *Fragment de prefaţă*, „Adevărul literar şi artistic", 27 I 1929.
[28] P. Zarifopol, *Literatura onestă*, „Adevărul literar şi artistic", 25 II 1934, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

neîncetat necesitatea izolării, în practica publicistică Zarifopol își contrazice această concepție. Fiind mereu în contact cu realitatea epocii, el discută, polemizează, vrea să clarifice, chiar dacă face erori și e deseori confuz. Zarifopol își aplica judecățile critice la diverse probleme de viață intelectuală și socială contemporană. Lucid și cu simțul realității, nu numai că nu s-a lăsat atras dar a subliniat răspicat șubrezenia și confuzia unor idei invocate de tineretul alunecat pe panta fascismului, idei formulate tenebros și bombastic : setea absolutului, problema morții, problema destinului, a neantului etc. Nu s-a ferit să numească „cuvinte goale" misticismul sau absolutul — chiar dacă această rezistență și acest bun simț i-au atras antipatia și dezaprobarea unor corifei ai ortodoxismului și legionarismului în literatură, dintre care unul a fost Mircea Eliade.

Apreciind elogios studiul lui G. Călinescu despre *Opera lui Eminescu*, printre alte merite incontestabile și pentru acela că se opune total interpretărilor mistic-absurde care i se dădeau lui Eminescu în acei ani, Zarifopol enumeră cîteva asemenea explicații propuse de „zeloși comentatori" în analiza *Luceafărului* : „Luceafărul este arhanghelul Mihail și Eminescu e un mistic care practică postul și prevestește mișcarea ortodoxistă contemporană ; Luceafărul este Neptun stăpînind fundul apelor, un demon acvatic, care practică vrăji venerice ; Luceafărul este o combinare de Satan-Lucifer cu Orfeu ; Luceafărul este Logosul creator, Luceafărul este pămîntul romînesc, iar Cătălina e națiia romînă etc." În aceste interpretări ridicul-fanatice, alese și expuse de Zarifopol cu o ironie scîrbită, se descifrează ușor ideologia legionară. Zarifopol nu se ferea sau poate chiar socotea necesar să-și precizeze aversiunea față de Germania „nouă", Germania fascistă de după 1933. Diverse articole sînt presărate de ironii subtile sau mai directe în legătură cu militarismul și dogmatismul Germaniei fasciste, aplicate și la viața culturală. Despre Zarifopol știm că ura orice sistem și orice dogmă excesivă. „Germania nouă — observă el — creată sub tutela Prusiei, a vrut să-și dea o cultură nouă și această cultură este o cultură de stat (...). Avem a face cu o extindere neîngrădită a spiritului militar, a acelui optimism de comandă care nu admite nerealizarea unui ordin (...). În focul războiului, un mare învățat francez a spus : « Les Allemands ont organisé l'art d'utiliser les imbéciles »" („Viața culturală europeană", R. F. II 1 Dec. 1935, nr. 12, p. 483—489).

Repulsia lui Zarifopol este evidentă în fața oricăror forme goale de fond, atitudine în care îi urmează pe marii realiști ai secolului al XIX-lea și, firește, în primul rînd pe Caragiale. Dorind ca și ei schimbarea acestor forme, Zarifopol preia, într-un fel, atitudinea conservatoare a lui Maiorescu, cerînd desființarea lor fără a pune nimic în loc. Spiritul său intransigent în apărarea frumosului i-a jucat deseori feste, conducîndu-l pe panta exagerărilor estetizante. Totuși opinia ce se încetățenise în critica vremii sale despre „disolvantul" și „negativistul" Zarifopol nu este decît în parte fundamentată. Adevărul este că prin negarea a tot ce se opunea frumosului și progresului acestui frumos, Zarifopol era de fapt un spirit constructiv care, voluntar sau nu, contribuia de fapt la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

opera de îndrumare sănătoasă a publicului. El devenea distructiv doar atunci cînd furat de pasiuni frondiste ajungea să susţină prioritatea criticii formaliste, care să ignoreze ideile, tema, mesajul, implicaţiile sociale, legătura unei opere literare cu mediul economic, social şi politic.

Mai mult estetician decît critic literar, Zarifopol n-a elaborat totuşi un sistem de principii estetice şi, în general, s-a ţinut departe de orice fel de sisteme, preferînd să fie un causeur strălucit şi nu un profesor. Articolele sale sînt extrem de disparate, de întîmplătoare — s-ar putea spune — din punctul de vedere al temei dezbătute şi totuşi, din fiecare transpare o atitudine precisă, un principiu estetic, o documentare sobră disimulată neglijent în spatele unor fugare notaţii cu aparenţă de improvizaţie. Fiind pentru libertatea absolută a punctului de plecare, Zarifopol îşi făcuse o normă de conduită critică din respectarea riguroasă a seriozităţii argumentării. „Cu aerele lui de gînditor în libertate — îl caracteriza G. Călinescu — Zarifopol e un doct şi un universitar, cu bune studii de filozofie şi filologie (...). Zarifopol a fost un eseist fin, cu priceperea speculaţiei de idei multilaterale, în ale cărui articole şi eseuri se simte informaţia vastă, serioasă, deşi aparenţa e, nu rareori, de divagaţie continuă — şi deşi textul nu e îmbrăcat de citate şi trimiteri. Citite cu atenţie, articolele sale de investigare în zonele cele mai deosebite, îl dau la iveală pe omul de cultură solidă şi întinsă care a fost Zarifopol. Originalitatea lui e în maliţia curat intelectuală" [29].

Însumînd şi expunînd în strictă vecinătate idei înaintate şi retrograde, publicistica lui Zarifopol este, după cum s-a mai arătat, extrem de contradictorie, de utilă şi de dăunătoare în acelaşi timp, de apropiată de critica şi estetica ştiinţifică şi totodată opusă acesteia. Ideile sale preţioase în materie de estetică şi literatură atrag atenţia şi adeziunea celor mai de seamă reprezentanţi ai gîndirii critice realiste — dintre cele două războaie, dar şi îndreptăţitele reproşuri pentru gravele sale erori ideologice. Absolutizarea bunului gust şi a izolării estetice au avut consecinţe grave pentru activitatea publicistică a lui Zarifopol. Tributar idealismului kantian, considerînd „frumosul" ca esenţă imuabilă şi transcedentă, şi menţinîndu-se într-o ignoranţă voluntară faţă de lumea literară progresistă a vremii sale, Zarifopol ajunge să-şi subordoneze ideile estetice unui ideal politic reacţionar. Bunele aprecieri pe care le au despre Zarifopol îi determină pe unii dintre criticii progresişti să-i atragă atenţia asupra primejdiei estetismului exacerbat şi să-l facă să înţeleagă că prin activitatea sa critică e pe cale „să ajungă regele literar al unor specii de oameni pentru care el nu are nici o consideraţie" (M. Ralea). Animat de aceleaşi bune intenţii, Garabet Ibrăileanu intervenise în diferendul dintre Zarifopol şi Mihail Ralea încercînd încă o dată să-i explice celui dintîi sensul pozitiv al criticii ştiinţifice, „datoare să facă psihologia artistului şi să explice cauzal opera" [30]. Zarifopol se menţine însă invariabil pe poziţia eronată a estetului individualist care nu admite ca în aprecierile critice să se strecoare consideraţii bio-

[29] G. Călinescu, *Istoria literaturii romîne*, p. 825—826.
[30] G. Ibrăileanu, *Greutăţile criticii estetice*, V.R., ianuarie 1928.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

grafice, sociologice, explicații și aprecieri cu și prin mediu și epocă. Aversiunea îndreptățită împotriva maniei biograficiste alunecă într-o poziție extremistă, aceea de respingere furibundă a oricărei încercări de depistare a unor influențe social-economice asupra unei opere de artă. „E păcat — se referă, pornit și eronat, Zarifopol la critica despre Eminescu — să dezvelim, de hatîrul curiozității nespălate, sărăcia și sifilisul oamenilor fără pereche sau să amplificăm, cu dumnezeu știe ce fantazii, necazurile lor de toate zilele". (*Biografie, iarăși și într-una* în *Încercări de precizie literară*, p. 17—22.) Acest fel de critică, Zarifopol o opune celei literare, neadmițînd apropierea — el o numește „confuzia" — între „psihologia cetățeanului, considerat ca persoană politică, socială, morală, religioasă, și psihologia producătorului de artă" [31]. El desparte net sentimentele și atitudinea scriitorului de arta povestirii și e pentru un estetism pur, în sine. Nu-l interesează faptul că — după afirmația lui Ibrăileanu, „critica estetică nu rentează", adică este impopulară. Caustic și nedrept, îi face proces lui Ibrăileanu pentru termenul „rentează" — de altfel, într-adevăr, inabil și pomenind de faptul că „Gherea a lansat pe Coșbuc pe temă socială, ține să precizeze, disprețuitor, că „cercetările de artă sînt una, lansările sînt alta" iar pe el îl interesează „cu deosebire cele dintîi; prea puțin cele din urmă" [32]. E pentru estetica tehnică, în exclusivitate, și nici chiar afirmația aspră a lui Ibrăileanu, care numește critica estetică: „act de obscurantism, act împotriva culturii unui popor", nu-l clintește din convingerile susținute cu obstinație deși nu-l lasă impasibil, determinîndu-l să se justifice, revoltat: „Nu poate fi act de obscurantism, nici primejdios culturii, cînd încerci să deprinzi oamenii a deosebi scrupulos lucrurile, a înțelege diversitatea valorilor și relativa lor independență". Ibrăileanu și alți critici realiști ai vremii intuiseră bunacredință a lui Zarifopol și tocmai de aceea încercau să-l avertizeze asupra primejdiilor și erorilor anticulturale și antiprogresiste în care îl împingea extremismul său estetic. E adevărat că aceste erori ajung cu deosebire supărătoare, că ele anulează uneori studiile care conțin o sumă de idei valoroase, că alterează poziția înaintată de pe care își exprimă deseori părerile în articolele sale, că din cauza lor aproape este imposibil de găsit un singur articol citabil în întregime. Totuși, luînd poziție intransigentă față de aceste erori, subliniindu-le și analizîndu-le, se cuvine să acordăm atenție îndoită acelor idei valoroase și deseori actuale care se întîlnesc în fiecare articol, meritînd a fi astăzi dezgropate din uitare și expuse detaliat.

Publicistica sa dă oricărui cercetător impresia de improvizație discontinuă. Zarifopol trebuie citit repede pentru a-i putea percepe valoarea și unitatea.

Una dintre cele mai valoroase atitudini critice ale lui Zarifopol este atacul său îndreptat în repetate rînduri *împotriva cosmopolitismului literar*. E adevărat că, în general, s-a menținut într-o izolare regretabilă față de literatura romînă contemporană lui, luînd extrem de rar atitudine, totuși nu-i lipsește simțul de orientare, cultul său pentru Caragiale fiind

[31] Zarifopol, *Despre critica rentabilă*, „Adevărul literar și artistic", 15 IV 1928, p. 9—10.
[32] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

una dintre cele mai bune dovezi. Apreciază literatura populară pentru autenticitatea şi curăţenia ei naivă. Unul dintre rezultatele îndelungatei frecventări a marii literaturi străine este ideea, de loc paradoxală, a necesităţii definirii literaturii noastre prin elemente autohtone. Din articolele lui Zarifopol transpare atît încrederea în resursele creatoare ale poporului său, cît şi indignarea împotriva neglijării acestor posibilităţi reale şi împotriva imitaţiilor slugarnice după modele apusene. Servilismul burgheziei faţă de cultura apusului îi este cu deosebire odios şi a constituit totodată un impuls către încercarea de a sublinia prin studii critice valori naţionale ca Arghezi, Caragiale, Eminescu. Pe Alecsandri îl aprecia şi pentru că a fost reprezentantul acelei generaţii literare care voia să se emancipeze de influenţa literaturii occidentale — chiar dacă poezia sa e în bună parte hugoliană şi lamartiniană, Zarifopol îi aude sunetul curat românesc, pe care şi-l explică, mai ales, prin filonul de aur al literaturii populare. „Scriitorul acesta a avut darul deplin de a produce ce era atunci de nevoie. Caracterul românesc, naturalcţa poeziei lui Alecsandri, se datoreşte cum ştim toţi, faptului că întîia oară din îndemnul mai cu seamă şi cu ajutorul lui Alecu Russo, el caută în poezia populară ajutorul literar trebuincios pentru înfiinţarea unui stil literar liber de orice artificialitate pedantă" (*Alecsandri*, R.F., an II, 1 oct. 1935, nr. 10, p. 19—29). Zarifopol s-a ocupat şi de literatura noastră anterioară lui Alecsandri, gustul său fin şi exersat conducîndu-l sigur către adevăratele valori. Astfel, admiră versurile lui Dosoftei; pe Beldiman şi Budai-Deleanu îi socoteşte cărturari de bună calitate şi, mai cu seamă, neimitatori, în ale căror versuri, „îşi află glas, originalul, pentru întîia oară, verva satirică în poezia noastră" şi „invectiva în formă artistică"; în Iancu Văcărescu vede un reprezentant al unei generaţii literare noi, spre deosebire de Cîrlova la care desluşeşte manifestări de „izbitoare obtuzitate poetică". Dacă îl supără în mod deosebit ambiţia lui Eliade de a „fabrica" o limbă literară, în schimb poezii ca *Zburătorul* sau *O noapte pe ruinele Tîrgovişteі* i se par demne de a fi citate ca germeni ai poeziei moderne. Asemenea versuri şi altele asemenea lor, alese din Asachi, cu toate stîngăciile încă existente, şi deşi erau încă rare, îl îndreptăţesc pe Zarifopol să întrezărească, „posibilităţi ale limbii noastre care tîrziu numai s-au dezvelit în toată strălucirea geniului artistic al lui Eminescu" (*Poezia română în epoca lui Asachi şi Eliade* — „Revista Fundaţiilor..." an II, 1 sept. 1935, nr. 9, p. 494—504). Iubind poezia noastră, Zarifopol e, de fapt, un patriot care nu evită tonul violent, cînd e vorba să condamne ploconirea în faţa oricărui produs literar-artistic străin. Felul în care respinge încadrarea d-nei Noailles între poetele literaturii noastre aminteşte stilul arghezian: „A fost destul ca o doamnă al cărei soţ poartă un nume ilustru printre aristocraţimea franceză, să scrie versuri franţuzeşti, pentru ca s-o anexeze neamului, şi deci oarecum culturii noastre. E năravul vechi şi urît de a alerga gîfîiţi şi speriaţi după consacrări şi glorii din afară". Indignarea lui Zarifopol se dezlănţuie violent-patriotic: „Curios cap trebuie să aibă cine nu pricepe că valorile de cultură cu care vom putea smulge, vrînd-nevrînd şi fără să năduşim special pentru aceasta, consideraţia străinătăţii, trebuie să le producem aici la noi — şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

le-am produs doar mai mult decît onorabil (...). Dar vedeți : case mari de editură ne spun că, în cinci ani n-au desfăcut în Romînia Mare, nici cîte cinci sute de exemplare din poeziile lui Eminescu. Însă mii de gingașe lectrițe romîne suspină cu versurile de horticolă retorică ale d-nei Noailles, emoționîndu-se suplimentar și patriotic la ideea că persoana care le-a compus e o Brîncoveancă" [33]. „Datoria unui critic romîn — precizează Zarifopol — este aceea de a proclama răspicat superioritatea unor artiști și opere literare romînești" [34]. Ideea rămîne deosebit de valoroasă pentru anii în care a văzut lumina tiparului — chiar dacă ea n-a fost totdeauna bine aplicată în practica de critic literar a lui Zarifopol. Astfel, lauda aproape fără rezerve a lui Minulescu (și pentru ce ? : *Corijent la limba romînă*) nu este în măsură să demonstreze gustul artistic sigur și bine educat al criticului, gust de altfel exigent. Zarifopol nu se sfiește să-l apropie de Creangă („artistul își prezintă amintirile din copilărie și tinerețe, cu o naivitate și simplitate de vorbă echivalente povestirii lui Creangă" [35], sau chiar de Caragiale. Totuși, prețuirea exagerată pentru acest romancier, oricum minor, nu-l anulează pe estetul exigent și pe vînătorul de greșeli de limbă și de stil. E șocat de un „eu însuși", de „groaznicul *or* la început de propoziție", de unele dezacorduri. Afirmația hazardată și de un gust îndoielnic și anume că „tablourile împreunate cu adîncă virtuozitate în această strălucitoare cronică a vieții sedentarilor tricolori (*n.n.* : e vorba de romanul lui Minulescu : *Roș, galben și albastru*), alcătuiesc cea dintîi carte romînească, întreg și pur artistică" [36] e răscumpărată de aprecierile pertinent-entuziaste făcute la adresa unor adevărate valori literare romînești ca Eminescu, Arghezi, Caragiale. Atras de literatura humoristică și satirică, îl apreciază — poate disproporționat — totuși nu fără temeiuri — pe Alexandru Teodoreanu, pe care-l socotește „un talent energic afirmat". I se poate reproșa criticului tonul categoric și oarecum umflat al aprecierilor, ceea ce dovedește încă o dată caracterul extremist al eseisticii sale, Zarifopol complăcîndu-se fie în negația totală și violentă, fie în lauda disproporționată. A spune că „numele acestui tînăr artist poate fi de acum *titlu de capitol* în istoria literaturii narative romînești", e un ditiramb care se acordă ciudat cu ținuta sobru-intelectualistă a lui Zarifopol. Cu atît mai demn de mirare cu cît Zarifopol este el însuși un recunoscut prețuitor al sobrietății și, de altfel, și în cazul de față, ceea ce-l atrage cu deosebire către Al. Teodoreanu este tocmai sobrietatea expunerii opusă retoricii sentimentale. Oroarea lui Zarifopol de dulcegării sentimentale, de filistinism, se evidențiază nu numai în alegerea obiectului artistic pentru analiză, dar și în felul în care analizează și subliniază anumite trăsături literare ale autorului : „Un gust sigur și luminat apără absolut pe Al. Teodoreanu de infecțiile sentimentalismului care, în siropuri de culori felurite se prelinge și mînjește lipicios atîtea încercări, altfel oneste, ale creației literare".

---

[33] *Artiști și idei literare romîne*, 1930, Prefața.

[34] *Ibidem*.

[35] P. Zarifopol, *Minulescu povestitor*, în *Artiști și idei literare romîne*, p. 72—76.

[36] P. Zarifopol, *Romanul d-lui Minulescu*, în *Artiști și idei literare romîne*, p. 72—76.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Zarifopol se pricepe să sugereze cititorului senzația, aproape materială, a dezgustului. Negustînd nici „poezia filozofică", prietenia cu Cerna nu-l împiedică să-și spună părerea despre versurile acestuia. De altfel este cunoscut faptul că Zarifopol făcea o netă distincție între prietenie și aprecierea critică, una oferită omului, cealaltă adresîndu-se artistului. Prieten a fost și cu Vlahuță pe care-l socotea aproape nul ca poet. În Cerna, Zarifopol prețuia mai mult pe omul de cultură și nu rareori se amuza deschis pe seama versurilor sale îmbibate de sentințe filozofice și didactice. Îl considera o victimă a acelei prejudecăți estetice neartistice care afirmau că gîndirea abstractă înalță neapărat poezia prin „prestigiul pompos al filozofiei sau al religiei".

Făcînd o trecere în revistă a părerilor despre rostul filozofiei în poezie, Zarifopol ajunge la Cerna arătînd cum acestuia îi era cu neputință să înțeleagă că ideile filozofice, tot atît de puțin ca oricare altele, nu implică nici o superioritate estetică. Între poezia pretins filozofică a lui Cerna și cea adevărat filozofică a lui Eminescu, deosebirea sau, mai bine zis, superioritatea lui Eminescu nu constă în conținutul filozofic, ci în prelucrarea lui poetică. Ideea foarte justă pe care o comunică Zarifopol este aceea că nu e suficient ca un poet să aibă idei, ci mai trebuie să și fie și cu adevărat poet, să creeze și nu să versifice. „Cosmogonic, comic sau erotic, cuprinsul intelectual nu crează ierarhie estetică"[37].

Aceste eseuri adunate în vol. *Artiști și idei literare romîne*, precum și alte articole risipite în periodice; aprecierile entuziaste despre monografia *Viața lui Eminescu* de G. Călinescu, ca și despre primul volum din *Opera lui Eminescu*[38]; comentariile pe marginea volumului de maxime al lui Ibrăileanu, *Privind viața*[39]; referiri la romanul *Voica* de H. Yvonne Stahl în care apreciază pozitiv faptul că țăranii vorbesc „impecabil adevărat"[40], opinii despre eseurile lui Suchianu: *Disertație asupra prostiei* și *Prostia ca teorie a cunoașterii*, *Pozitivismul romîn* sau *Specialistul*, pe care le considera delicioase și reconfortante (el însuși mare vînător de dovezi ale prostiei, amuzîndu-se, dar nu rareori cu amărăciune, era firesc ca Zarifopol să aprecieze și la alții această înclinare către „vînătoarea după încarnările și manoperele prostiei"[41]), dovedesc că, de fapt, scepticismul și neîncrederea lui Zarifopol în legătură cu literatura romînă sînt doar o aparență, o disimulare a speranțelor și convingerilor sale total opuse. E adevărat că a luat rar atitudine față de literatura autohtonă contemporană și că atunci cînd și-a spus cuvîntul s-a lăsat, cel mai adesea, condus de „gustul intim", proclamat de el însuși drept concept de bază al criticii impresioniste pe care voia s-o promoveze. E adevărat că acest „gust intim" l-a împiedicat să fie obiectiv deși uneori s-a confundat cu o profundă înțelegere artistică, așa cum a fost în cazul lui Caragiale. Detestînd sentimentalismul și literatura tragic-retorică, Zarifopol

[37] P. Z., *Poezia filozofică*, p. 41—45, în *Artiști și idei literare romîne*.
[38] P. Z., *Despre ideologia lui Eminescu*, R.F.R., nr. 5, mai 1934.
[39] „Adev. lit. și art.", 8 VI 1930.
[40] P. Zarifopol, *Puncte de vedere*, „Adevărul literar și artistic", 15 VII 1930.
[41] P. Zarifopol, *Despre vorbele de dragoste*, „Adevărul literar și artistic", 11 V 1930.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

era atras exclusiv către operele satirice, comice, antisentimentale, uneori valoroase, alteori nu. Preferințele sale artistice, legate strîns de înclinările temperamentale, n-au mărturisit întotdeauna existența unui just simț al valorilor. Această flagrantă contrazicere a înaltei sale ținute estetice a uimit pe criticii contemporani lui. „Critica lui aplicată la producția națională — spunea Pompiliu Constantinescu[42] — este o ciudată dezmințire a estetismului său ; idolii lui naționali sînt atît de minusculi, față de victimele lui europene, încît te-ntrebi dacă a fost posibilă o atare deviere. E greu de crezut că finul, subtilul și exigentul Zarifopol nu era conștient că în unele cazuri obiectul admirației sale estetice nu corespunde acestei atitudini. Mai demnă de crezut ni se pare ipoteza unei exagerări voluntare tocmai în scopul de a combate ploconirea în fața literaturii străine și de a atrage atenția asupra posibilităților autohtone. Atitudinea sa anticosmopolită merită să fie amănunțit și stăruitor subliniată. Mania imitațiilor i-a stîrnit de fiecare dată o iritare îndreptățită : „Față de multe mărfuri străine, romînii stăruie într-o docilitate impresionantă și textualitatea în unele domenii pare să fi ajuns o tehnică națională"[43].

Respingerea piesei *Plumb* de H. Yvonne Stahl e determinată tocmai de dezgustul pe care i-l stîrnește „străinismul" acestei piese, imitarea grotescă în conversațiile erotice a verbalității amoroase din piesele franțuzești, imitare care duce la niște „grimase sanchii de care graiul romînesc adevărat își bate joc"[44]. În atitudinea sa anticosmopolită, ca și în alte idei și concepții, se înrudește îndeaproape cu Camil Petrescu. Se poate spune că fac parte din aceeași familie spirituală. Bătăioși, neliniștiți, preocupați adesea de aceleași realități, Zarifopol și Camil Petrescu s-au întîlnit frecvent în aprecieri sau revolte. În același timp cu Zarifopol, pe Camil Petrescu îl indigna desconsiderarea valorilor spirituale romînești de către lumea burgheză, căreia nu-i scăpa ultimul roman franțuzesc de duzină, dar care nu-l cunoștea pe Eminescu, pe Caragiale decît după nume. Zarifopol și Camil Petrescu s-au asemănat chiar și în unele erori de apreciere, cînd înclinările subiective au pus în umbră obiectivitatea judecății de valoare. Mai clarvăzător și mai consecvent în ideile sale înaintate, Camil Petrescu a fost totuși uneori devansat de Zarifopol. Agitînd teoria așa-zisei „noocrații", Camil Petrescu socotea, în mod greșit, intelectualitatea o clasă socială, vinovată, prin inactivitate, de răul existent, dar și capabilă să conducă societatea. Zarifopol își exprimă idei mai clare despre ceea ce înseamnă o „clasă socială", decît ale lui Camil Petrescu. „Se inventează o clasă a intelectualilor — se miră Zarifopol. Procedura îmi pare stranie. *Uniformitatea nivelului economic face clasa.* E naiv să postulezi solidaritatea deplină oțelită între un om ca regretatul Robert de Montesquieu și dl. Panait Istrate, intelectuali și unul și altul. Un intelectual, de ex. H. Barbusse, are o încîntătoare vilă pe Riviera, alt intelectual piere de foame în negurile Kopenhagei". Bunul simț și observația lucidă și onestă îl fac pe Zarifopol să

[42] *Figuri literare*, Ed. Vremea, 1928—1939, p. 97.

[43] *Biografie, iarăși și într-una* în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 17—22.

[44] „Adevărul literar și artistic", 11 V 1930.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

respingă ideea că ar putea exista solidaritate și unitate de clasă între „un contabil cu lefi și tantieme de 30.000 lei pe lună și romancierul care asudă sau degeră prin redacții pentru a-și încheia la timp foiletonul, *tout juste* ca să nu moară de foame" (*În procesul intelectualilor*, „Cuvîntul liber", 30 V 1925, p. 1).

Anticosmopolitismul lui Zarifopol se îmbină cu o destul de justă înțelegere a problemei naționale, depășind cadrul literaturii, neferită totuși de confuzii. Pledoariile sale pentru păstrarea specificului național al unui popor sînt prolixe. Zarifopol nu are o bună proprietate a termenilor, spunînd despre aristocrație că e „o clasă internaționalizată", deși din context reiese limpede că vrea să înțeleagă „cosmopolită". Susținînd caracterul național împotriva deznaționalizării cosmopolite, Zarifopol ajunge să exagereze greutatea acestui specific național, exaltînd, într-un fel, naționalismul, deși nu aceasta îi este intenția. E mai mult o confuzie de termeni, o sărăcie de vocabular în această direcție : „Poporul, urban ca și rural — spune el — e naționalist fără să știe... (de fapt, vrea să spună că poporul păstrează bine specificul național)... el poartă ca însușire naturală, semnul locului"[45]. Atenția îi este atrasă și de minoritățile naționale, în legătură cu care își exprimă, de asemenea, unele idei surprinzător de actuale, deși într-o formă tulbure, confuză. Zarifopol cere buna predare a limbii romîne tuturor romînilor din hotarele țării, precum și naționalităților conlocuitoare. Dar, demn de subliniat, el stăruie asupra respectului și grijii față de specificul național și de limba maternă a fiecăreia dintre aceste naționalități : „să avem grijă a-i învăța frumos romînește pe acei ce locuiesc în hotarele Romîniei. Aceasta e logic și practicește indicat ; iar străinii locuitori aici trebuie să se deprindă a înțelege că așa e și frumos, fiind că este evident, urît și stupid să te îndărătnicești a întrebuința pocit o limbă, de care ai nevoie aproape în fiece clipă, fiind limba majorității și a statului în mijlocul căruia trăiești. Însă rezultatul acesta, și logic, și practic, și frumos, nu se obține siluindu-l pe om și zorindu-l să-și uite limba sa părintească. De zmuls, nu i-o poți zmulge cu iuțeala unei mișcări militare, prin decret și la ordinul jandarmului. Lupta și echilibrul între graiuri și culturi diverse nu se face cu ghionturi, nici morale măcar, necum fizice, cum își închipuie o filozofie idiot polițienească"[46]. E bine să amintim că toate aceste afirmații vedeau lumina tiparului într-o epocă în care răsăreau ca ciupercile, din umbra fascismului german, curentele și opiniile extremist-naționaliste și șovine, într-o epocă în care se simțea anticipat mirosul sîngelui din apropiatele pogromuri. Zarifopol a luat atitudine deschisă împotriva șovinismului, ca om cinstit și demn, iar opiniile sale, chiar dacă n-au fost exprimate de pe o poziție științifică sau politică înaintată, merită a fi menționate pentru bunul lor simț. „E ciudat — se uimea Zarifopol — că efectul final al atîtor turbăciuni șovine ale ungurilor în Transilvania, ale Prusienilor în Polonia (...) nu apare tuturor ca o lecție cu prisos îndestulătoare". În sprijinul antișovinismului Zarifopol invocă

[45] P. Zarifopol, *Localismul esențial*, „Adevărul literar și artistic", 24 III 1929.
[46] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și argumente de cultură : „pentru romîni nu poate fi (...) o problemă inteligentă, să facă pe nemții din Sibiu și Brașov să uite în cîțiva ani pe Goethe pentru a memora și adora numai poezia romînească din antologiile școlare, oficial aprobate. Nu prin silă, ci pentru strictă utilitate, și pentru valori de idei și de frumusețe — poate o cultură cuceri real și eficace, indivizi și grupe ce țin de sfera unei alte culturi. Sila și pripirea culturală nu crează decît Rostogani"[47]. Dacă în aceste păreri politico-culturale se amestecă erori și confuzii, anticosmopolitismul său literar e mai limpede chiar cînd e mai violent. Furios împotriva docilității absurde față de literatura franceză minoră, Zarifopol își caută susținători de prestigiu, citîndu-l pe Iorga — care se gîndise la „mijloace drastice pentru apărarea cetitorului romîn de cărți străine" — și amintindu-și de C. Negruzzi, pe care „acum trei sferturi de veac" — „îl scotea din răbdări franțuzomania"[48].

Nescutit de exagerări atunci cînd se ocupă de literatura autohtonă, vrînd să-i demonstreze valoarea independentă de influențe și imitații, Zarifopol redevine el însuși, estetul rafinat și inteligent, beneficiar al unei vaste și solide culturi, atunci cînd cere scriitorilor romîni să-și apropie, sistematic, cultura, să învețe cu perseverență, să se ferească de diletantism. Zarifopol respingea incultura artiștilor, la modă într-o vreme, și cerea instruirea adîncă și serioasă. „Era odată aici la noi, de șic consacrat, ca literații să citească puțin și pe apucate. (...) Cu ajutorul unor sofisme foarte puțin rafinate se imaginase o ireductibilă opoziție între geniul artistic și învățătura sistematică. (...) Eminescu, în această privință, a fost un izolat, cu dragostea lui aprinsă și serioasă de învățătură"[49]. Celor care obiectau că inspirația nu se învață din cărți și că deci talentul se poate dispensa de cultură, Zarifopol le răspunde cu superioritatea omului instruit, edificat deopotrivă și în problema geniului și a necesității învățăturii : „E hotărît : inspirația lirică nu se scoate din cărți. Totuși tehnica lirică, a povestirii sau a teatrului evoluează în formă de tradiție, ca orice altă tehnică și ca orice sistem intelectual. Originalitatea nu se afirmă întreagă decît prin opunere față cu o tradiție, și această opunere trebuie să se facă în cît mai deplină cunoștință de cauză"[50]. Pe Eminescu îl admira tocmai pentru „ezitările subtile, rezerva și scrupulul pentru nuanțe pe care lectura și reflecția bogată le dezvoltase în sufletul atît de viguros și de adînc al poetului"[51].

Mai puțin pentru literatura română și mai mult pentru literatura străină, îndeosebi cea franceză, Zarifopol și-a exersat cu prisosință, în studiile și articolele risipite în periodice sau adunate în volume, spiritul critic incisiv și foarte personal, capacitatea de a surprinde nuanțele cele mai fine, precum și siguranța în formularea aprecierilor severe și totodată elegante. Exigența în artă i-a fost principiul de frunte, în accepția

---

[47] Paul Zarifopol, *Concluzii pentru cultura Romîniei întregite*, „Adevărul literar și artistic", 12 V 1929.

[48] Paul Zarifopol, *Biografie, iarăși și într-una* în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 17—22.

[49] Paul Zarifopol, *Geniul neprihănit* în *Artiști și idei literare romîne*, p. 55—60.

[50] *Ibidem.*

[51] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de necesitate, în practica sa eseistică. Nu numai colecția de inepții literare culese de ici și de colo, cu oroarea omului de gust și de cultură artistică profundă, sau colecția de „mofturi literare", de locuri comune, de dulcegării absurde, de frazări și ornamente ieftine „bune de săturat exigențele intelectuale și estetice ale capetelor trîndave sau altfel infirme, de toată mîna" stau mărturie acestei seriozități și severități critice. Alături de șirul de „rîncede platitudini" în care se etalează retorica, emfaza, cuvintele pretins delicate, expresiile pompoase goale de substanța inteligentă, și pe care Zarifopol nu ezită să le caracterizeze aspru[52], cititorul descoperă simpatiile literare ale criticului și, implicit, etalonul de valoare artistică. Preferințele lui statornice mergînd spre La Rochefoucauld, Flaubert, A. France, Proust etc. dovedesc îndeajuns prețuirea scrisului concentrat, îngrijit, lucrat cu migală. Un scriitor de valoare, în accepția critică a lui Zarifopol, nu se putea limita la buna observare și reflectare artistică a realității, ci trebuia să fie, în același timp, om de rafinament și de cultură aleasă. Zarifopol se lasă condus în scrierile sale de dorința și ambiția de a orienta gustul public către arta adevărată, vrînd să fie ceea ce, de fapt, ceruse Sainte-Beuve unui critic (deși pe Sainte-Beuve nu-l aprecia) : „Criticul nu este altceva decît un om care știe să citească și care învață pe alții să citească".

Cunoscuta sa aversiune față de clasicism, care i-a atras multiple acuzații, între care acelea de : poseur, iconoclast, pamfletar, răsturnător diabolic al valorilor de prim rang etc., n-a fost întru totul paradoxală, sau, mai bine zis, n-a fost decît în parte bravadă și originalitate căutată. În realitate, această negare constantă a valorilor clasice, încununată de corozivele eseuri despre Renan, Maupassant sau Sainte-Beuve[53], e o exagerare a aceleiași orori față de tradiționalismul dogmatic care se complăcea în locul comun. E adevărat că această exagerare care îl împiedică să perceapă realele valori și frumusețI, care îl determina să-l considere pe Molière lipsit de gust și de decență, și tot asemenea pe La Bruyère, Corneille și Racine, să-l persifleze pe Maupassant sau să-l anuleze pe Renan, l-a pus pe Zarifopol într-o lumină extrem de nefavorabilă în fața criticii timpului său. Totuși, e bine să observăm că ceea ce reproșa el în primul rînd clasicismului era închistarea în dogme prăfuite, conformismul, stilul retoric, confecționat după canoanele lui Boileau. „Preceptele de o polițienească siguranță și rigiditate ale unui Malherbe ori Boileau, tragediile și odele întocmite cu o așa clară, economică și prudentă gospodărie, perioadele, cumpătat dezvoltate și fără surprize, versurile și strofele și tiradele logic și explicativ cimentate și atît de frumos curățite de orice imagine mai vie — nu seamănă ele sugestiv cu o întreprindere de industrie pașnică sau războinică nemțească, cu stilul vieții municipale germane, cu *Rechts gehen*, *Links fahren*, și *Verboten*?" — se întreabă Zarifopol, cel ce-și exprimase în repetate rînduri aversiunea împotriva modului de viață din Germania acelor ani, evoluînd spre fascism. Nu e întotdeauna drept și obiectiv în judecățile sale critice despre literatura

[52] Paul Zarifopol, *Despre „sfintele taine ale artei"* în *Artiști și idei literare romîne*.

[53] P. Zarifopol, *Pentru arta literară*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

clasică franceză, iar asociațiile sînt, nu numai o dată, umflate și pătimașe. Caracterizările sînt uneori impresioniste, colorate, pitorești; „O stranie impresie fizică de uscăciune și duritate îmi lasă chiar cel mai simpatic exemplar de poezie clasică franceză; este ca și cum ai avea nisip prăjit în dinți, cenușă sub unghii și te-ai fi spălat pe obraz cu leșie" (*Stil clasic*, „Cronica" an I, 15 nov. 1935, p. 773).

În anticlasicismul său se amestecă și cunoscutul său dispreț pentru burghezie, Zarifopol echivalînd clasicismul cu spiritul burghez: „În cultul regulii, al clarității și economiei, cu deosebire în apucăturile ostentativ didactice vorbește neîndoios grijuliul, cumintele, practicul spirit al burgheziei..." (*ibidem*).

De fapt, în cazul lui Zarifopol, nu e atît vorba de opacitate față de clasicism, de clasicitate, cît de o pledoarie pentru spiritul modern în literatură și de o respingere a formulelor învechite. Cea mai bună dovadă o constituie prețuirea deosebită pe care o are pentru Anatole France, spirit clasicist prin excelență, dar care-și păstrează vioiciunea, bunul gust și înclinarea către zeflemeaua intelectualizată. Pe Voltaire, pe care-l ironizează că „ia slujbă și atitudine de epitrop al bisericii clasiciste", Zarifopol îl admiră atunci cînd încalcă dogma clasică în stil, atunci cînd depășește clasicismul uscat „prin o discretă încercare de pitoresc fantastic și oriental". Povestirea *Hamalul chior* i se pare „un exemplu captivant de artă clasică trecută dincoace de culme"[54] — Zarifopol reproșa clasicismului că a infectat toată literatura franceză cu morbul așa-zisului „stil frumos", înțelegînd prin aceasta stilul făcut, pudrat, fals. Pe Malherbe îl încrimina de a fi fost începătorul acestei „dresuri literare formidabile, a cărei pecete se vede pînă astăzi în Franța pe orice om de condei". Adept al stilului migălit, îndelung cizelat al lui Flaubert, Zarifopol respingea literaturizarea scolastică pe care i se părea a o distinge în activitatea artistică franceză, luată în totalitate. „Dresura tradițională — se dezgustă Zarifopol — pătrunde pînă chiar la suprafața operelor cu intenții ce nu par să aibă de loc a face cu stilul clasic". „Pe francez — explică el — îl biruie însă, într-un fel sau altul, stilul frumos cu care i s-a umplut capul în școli"[55]. Punînd acest „stil frumos" alături de limba viguroasă din marile romane rusești, adeziunea lui Zarifopol se îndreaptă fără ezitare către aceasta din urmă: „Însuși graiul rusesc, arhaic și țărănesc, cuvintele lungi ca la Homer, rostite larg și tare, parc-ar fi strigate pe cîmp de la un lan la altul, e ca dinadins făcut să stea împotriva vorbirii franțuzești, repezi și din vîrful limbii, care sfîrîie nuanțată numai de miorlăituri cîntate, semne ciudat înțelenite ale unei emoționalități de comandă învățată la fel cu celelalte maniere elegante. Același caracter de găleată, de artificiu prea vădit îl are întreg stilul francez, sumar considerat. Fără îndoială, toată literatura apuseană poartă în ea o duplicitate creată de tradiția clasicistă. Dar nicăieri, mi se pare, această tradiție n-a luat forme atît de pronunțat cabotine ca în literatura franțuzească"[56]. Pretutindeni,

[54] Paul Zarifopol, *Stilul clasic*, p. 23—27 în *Despre stil.*
[55] Paul Zarifopol, *Școala franceză*, „Adevărul literar și artistic", 9 decembrie 1928.
[56] Paul Zarifopol, *Rușii* în *Încercări de precizie literară*, p. 52—59.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca şi în fragmentul citat, fraza lui Zarifopol e curgătoare, condimentată cu întorsături ironice, suculentă, vioaie, spirituală, acidă. Pe Zarifopol îl supără deopotrivă claritatea confecţionată, excesivă în clasicism, motiv pentru care îl atacă şi pe Taine. „Cetitorului bun de astăzi, Taine i se prezintă la prima vedere ca un autor ilizibil prin claritatea lui ofensatoare". Desigur că asemenea opinii, exprimate cu ironie şocantă, par lansate anume pentru a stîrni scandal. S-ar părea că Zarifopol e preocupat continuu de răsturnarea judecăţilor literare stabilite anterior. Pe Taine îl caracterizează cu o maliţie neobosită. Îl supără, ca şi la clasici, excesul de sistemă, lipsa de noutate şi de neprevăzut. Opera lui Taine, „opera acestui ilustru premiant" nu-i oferea decît o „piramidă de formule simple", „bucuriile simple şi tari de şcolar eminent căruia îi reuşesc problemele ca în carte"[57]. Totuşi, Zarifopol îl iartă pe Taine şi e gata să-i acorde o preţuire în flagrantă contradicţie cu opiniile anterioare, atunci cînd descoperă că Taine „după mărturia lui Melchior de Vogüé îl considera pe Dostoievski enorm şi făcea afirmaţii de genul acesta : „Zola, Daudet, Goncourt şi consorţii nu-s vrednici să dezlege pantofii omului aceluia". Pentru aceste cuvinte Zarifopol îi acordă lui Taine calificativul de : „excepţional între francezi, prin capacitatea de a simţi şi înţelege şi altceva decît gustul şi spiritul consacrat al compatrioţilor săi. Luaţi seama cît de curat e stilul lui de fardurile ... distinse pe care vrînd, nevrînd şi el le cunoscuse" (*Ruşii* în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 52—59). Şi în alte cazuri Zarifopol, mare admirator al literaturii ruse, vedea în preţuirea acestei literaturi de către scriitorii francezi clasici sau moderni, o dovadă de adevărat gust artistic. Chiar pe Proust, pentru care avea o slăbiciune recunoscută, îl vedea influenţat de această literatură. „E greu de crezut că un literat din generaţia lui Proust ar fi putut să nu cunoască pe Ruşi. Minuţiozitatea psihologică a lui Dostoevski din *Crimă şi pedeapsă*, mai ales, ori din *Krothaia* nu anunţă metoda din *A la recherche du temps perdu*? (*Tolstoi şi Proust* în vol. *Încercări de precizie literară*, p. 41—51).

Modernismul, al cărui adept era, Zarifopol îl vede izvorît tocmai din revolta anticlasicistă : „Din metaforele splendide şi noi, născute în *revolta anticlasică* a lui Hugo, din imaginile genial neprevăzute ale lui Rimbaud, din antilogica fermecătoare a lui Mallarmé s-a format în conştiinţa noastră estetică un ţesut fantastic (*Gustav Meyrinck*, în „Adevărul literar şi artistic," 8 IV 1928, p. 1—2).

Antidogmatismul lui Zarifopol a evoluat ulterior spre aversiunea faţă de critica explicativă, precum şi faţă de literatura cu tendinţă moralizatoare. Iniţial, atitudinea lui a fost îndreptăţită şi denunţarea exagerărilor şi vulgarizărilor sociologizante şi moralizatoare a fost pozitivă, neeronată. Eroare a fost însă absolutizarea acestor principii care l-au împins către estetica idealistă. Cea mai accentuată atitudine estetizantă a avut-o Zarifopol în legătură cu ideea centrală în jurul căreia îşi dezvoltă concepţiile, argumentările, exemplificările şi anume aceea că un critic trebuie să interpreteze opera de artă avînd în vedere natura estetică a

[57] P. Zarifopol, *Pentru clasarea lui Taine*, „Adevărul literar şi artistic", 26 VIII şi 21 IX 1928.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acesteia. Deci pornea de la o idee întru totul justă, dar ajungea la considerarea artei ca o valoare „în sine". În general, erorile lui Zarifopol izvorăsc din hipertrofierea unor idei valabile. Susținînd că arta, interpretul, criticul, nu poate să le escamoteze fără a ajunge la denaturări, Zarifopol promova un principiu sănătos, întemeiat, necesar pentru a feri arta de interpretări vulgarizatoare. Dar Zarifopol n-a știut să se oprească înainte de a-și împinge considerațiile în domeniul exagerărilor și, în acest caz, o idee justă s-a transformat pînă într-atît încît, în cele din urmă, a căpătat toate atributele uneia antirealiste și dăunătoare. Condamnînd neglijarea specificului autonom al operei artistice, Zarifopol ajunge să susțină autonomia absolută a operei de artă și s-o rupă total de realitatea socială. Negarea iritată sau zeflemisitoare a „artei cu tendință" a fost, la început, o reacție firească la anumite simplificări și interpretări care neglijau natura estetică a artei. Această atitudine de negare a dus însă, cu sau fără voia lui, la încurajarea estetismului și la promovarea conceptiei „artă pentru artă". Ajunge să susțină exclusivismul atitudinii estetice, să dea sentințe nedrepte, să se facă vinovat de snobism și să se irite nejustificat și nedrept în fața scriitorilor și a operelor literare care promovau un conținut puternic social. Atacul său îndreptat cu deosebire împotriva erorilor de interpretare pe linia sociologizării și vulgarizării, deși pleca de la un punct de vedere just, nu era totuși cel de care se simțea cel mai mult nevoia în momentul în care s-a produs. Aceste erori nu constituiau — după cum s-a mai arătat[58], pericolul principal, și acesta a și fost motivul pentru care intențiile bune ale lui Zarifopol au ajuns în cele din urmă să deservească și să denatureze scopul pe care și-l propusese inițial. În lumina acestei priviri retrospective în epoca sa, exagerările estetizante ale lui Zarifopol, apar mai grave și mai demne de repudiat.

În vremea în care fascismul era dușmanul principal al gîndirii și esteticii materialiste, estetismul snob cu pretenții de izolare și imparțialitate, devine un curent profund dăunător. Influența lui în mijlocul oamenilor de artă și litere are efecte nocive : tendințe evazioniste din mijlocul vieții sociale, cultivarea unor stări de spirit și preocupări sterile, individualiste. Pe această cale, Paul Zarifopol, care-i cunoscuse pe șefii socialiști, care fusese prieten cu Gherea și Rakovski și care între 1920 și 1934 își publica articolele în presa democrată, ajunge, cu ideile sale extremist-estetice, să facă jocul cercurilor celor mai reacționare. Pornind, de pildă, de la condamnarea, îndreptățită, a îngustimii, limitării și insuficienței metodelor biografic-psihologice și sociologice de investigare critică, Zarifopol ajunge să nege orice utilitate a încadrării operei și artistului în epoca și mediul care, neîndoios, au influențat-o. El vede în creație „fatalitate și mister", unde, „dogma predestinării se aplică cu asprimea ei desăvîrșită"[59], și afirmă că „liber este oricine să întrebuințeze arta cum îl taie capul"[60]. „Vedeți — spunea el în altă parte — este inevitabil că, dacă stăpînește tendința, poezia devine moft"[61].

[58] Gr. Smeu, *Paul Zarifopol și exagerările estetizante*, „Luceafărul", 13 IV 1963.
[59] P. Zarifopol, *Culturalii*, „Adevărul literar și artistic", 15 VII 1928.
[60] P. Zarifopol, *Pentru arta literară*, 1934, p. 11.
[61] P. Zarifopol, *Artă pentru cultură*, „Adevărul literar și artistic", 16 III 1930.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Criticii care caută, într-o operă literară, oglindirea societății îi stîrnesc indignări uneori amuzate. În combaterea criticii sociologice a lui Ossip-Lourié despre Ibsen — nelipsită de merite reale — în care autorul arăta că teatrul lui Ibsen face procesul societății contemporane lui, Zarifopol folosește fie ironii deplasate, fie citate din Ibsen, alese și rupte din context, pentru a-și ilustra ideile proprii. Citînd un pasaj dintr-o scrisoare a lui Ibsen în care acesta declara că ideile nu-i aparțin, ci sînt ale personajelor care le rostesc și că grija sa, înainte de toate, este aceea de a descrie „oameni, simțiri și vieți omenești", Zarifopol ignora faptul că e firesc ca un artist adevărat să descrie viața și să creeze tipuri vii, avînd însă, în același timp, față de viața pe care o descrie și față de oamenii pe care-i creează, atitudini și sentimente bine precizate, din care se pot trage concluzii filozofico-sociale fără ca acest lucru să împieteze asupra emoției artistice. Pe Zarifopol îl supăra nejustificat faptul că unii critici afirmă că *Nora* e un simbol revoluționar sau că Ragnar este reprezentantul socialismului tot așa cum Solness este al burgheziei [62].

E curios totuși că paralel cu aceste erori Zarifopol își exprimă niște idei foarte juste despre caracterul de clasă al artei și despre opiniile politice ale scriitorilor care se oglindesc în operele lor. Și mai demn de subliniat este faptul că Zarifopol își dă seama, cu luciditate, că în timp ce unii dintre acești scriitori își mărturisesc deschis aceste opinii, alții și le neagă, atît în opera lor cît și a altora, dar e limpede că optează pentru una din extreme. „Gherea — observă Zarifopol — spunea totuși aproape de-a dreptul că ar fi bine să se pătrunză toți literații de socialism. Maiorescu însă, părea să condamne absolut orice urmă de idee politică în operele literare; dar e de însemnat că exemplele care-l supărau erau tocmai literatura cu tendință socialistă, și acea cu tendință poporanistă; și putem bănui că se desfăta fără rezervă cu invectivele lui Eminescu și sarcasmele lui Caragiale. Va fi fost oare plăcerea lui tot așa de deplină și pură cînd cetea batjocurile revoluționare și antimonarhice ale lui Heine?" (*Literatura și seriozitatea* în „Cuvîntul liber" 21 II 1925, 1,7).

Zarifopol nu neagă de fapt literatura realistă, în general, ci literatura în formă de „anchetă psihologică sau socială, cu scop doctrinar" [63] și ajunge la prețuirea exclusivă a formei, a „stilului" refuzînd să accepte menirea ideologică a artei. Criticîndu-l pe Taine pentru faptul că trata arta ca pe un mijloc de informație istorică ori sociologică, Zarifopol împinge această critică în absurd, ajungînd să nege valoarea literaturii care între 1870—1890—„deschidea ochii claselor de sus asupra suferințelor și virtuților poporului". Înverșunat împotriva sociologiei luată drept literatură, a „fondului" fără „formă" artistică, Zarifopol ajunge să ironizeze, acru și deplasat, tineretul care cerea artei să facă apostolat moral și social, și îndosebi intelectualii ruși, revoluționari, despre care face chiar afirmații veninoase: „Au fost cei mai simpliști și cei mai fanatici răspînditori ai acestei dogme asupra artei și literaturii. De la ruși ideile acestea *neliterare* și *antiliterare* au trecut în Romînia". Pornind deci de la o veri-

[62] P. Zarifopol, *Ibsen și diversele chestiuni*, „Adevărul literar și artistic", 17 VI și 24 VI 1928.
[63] P. Zarifopol, *Despre stil și nu despre altele*, „Adevărul literar și artistic", 22 IV 1928.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tabilă și sinceră dragoste pentru arta adevărată, pentru literatura adevărată, Zarifopol cade într-o extremă nedorită, exaltînd concepția artei gratuite, a „artei pentru artă".

De fapt, și în ceea ce privește raporturile dintre fond și formă în artă, Zarifopol rămîne oscilant, contradictoriu, susținînd uneori supremația formei, dar și idei juste pe linia esteticii științifice. Legătura și dependența reciprocă între fond și formă i se pare de nedeslegat : „noi nu mai putem înțelege stilul ca formă și ornament al unui subiect ; toată cartea, toate cuvintele cu înțelesurile lor sînt, pentru noi, *subiectul* și n-are sens să vorbim de stil frumos pe subiect urît, de stil urît pe idei frumoase. Critica stilului implică fatal critica gîndirii ; (...). Munca și tehnica literară în înțelesul modern, consistă dar, în supravegherea scrupuloasă a gîndirii, și anume a gîndirii prin cuvinte" (Explicații pentru cei străini de subiect în vol. *Despre stil*, p. 3—14). Zarifopol insistă în repetate rînduri asupra acestei legături indestructibile între gîndire și exprimare, idee în care implică și cunoscuta sa atitudine anticosmopolită. „În chip spontan — spune el — socotim culturalicește infirm pe omul nedestoinic a-și spune gîndurile și simțirile potrivit frumuseții graiului său părintesc. Ridiculul verbal pecetluiește dezastruos ; el poate aduce omului faliment cetățenesc. În vorba proastă și strîmbă, rostită, dar mai ales scrisă, simțim sigur infirmități de minte și adeseori micimi de caracter. Și să nu uităm că există o falsă frumusețe verbală, care e un simptom negativ mai grav decît orice fel de simplă stîngăcie a cuvîntului" (*Idei pentru cultura literară* în R. F. nr. 2, febr. 1934, p. 404).

Din surprinzătoarea îngemănare de idei juste și nejuste, cercetătorul de astăzi are datoria să nu treacă ușor peste erori, dar să nu ignore calitățile acestui estetician reprezentativ pentru o întreagă epocă din literatura noastră, anii dintre cele două războaie mondiale.

Spirit critic pătrunzător, Zarifopol nu se oprea în judecarea operelor literare la suprafață, la ideile generale, ci sesiza ideea centrală, trăsăturile individuale, adînci, reușind îndeobște să caracterizeze sigur și serios. Neglijența și capriciul în emiterea judecăților de valoare sînt doar o aparență. În realitate, Zarifopol se apleca asupra textelor cu atenție pedantă, insistînd și revenind. Și-a ales cele mai diverse subiecte dar o dată punctul de plecare fixat, argumentarea nu era lăsată la voia întîmplării, ci supusă rigorii științifice.

Amestec de seriozitate, luciditate, profunzime critică și opacitate, eroare și exagerare, scrierile lui Zarifopol sînt demne să stîrnească interesul și să constituie obiectul unei analize atente din partea cercetătorului de azi. Profund cinstit, democrat, umanist, P. Zarifopol și-a păstrat o poziție singulară, de neangajat, și n-a descoperit adevărul științific pentru că era în afara viziunii sale. Zarifopol e, de fapt, o victimă a burgheziei, un exemplu de scriitor pe care mediul intelectual burghez l-a împiedicat să se manifeste potrivit valorii sale. Epoca a făcut ca un om, care nu era revoluționar, să devină atît de scîrbit și de dezorientat, încît să considere că e mai bine să se retragă într-o izolare cît mai completă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cei care îl urmăresc astăzi cu respect și atenție pe Zarifopol, în manifestările sale literare, rămîn cu regretul adînc, că un om cu atîtea posibilități și care era un antiburghez, a rămas totuși un reprezentant al esteticii burgheze.

PAUL ZARIFOPOL

RÉSUMÉ

C'est le portrait de Paul Zarifopol, personnalité de grand prestige de la culture roumaine dans la période de l'entre-deux guerres, qui constitue l'objet de la présente étude.

Tout en mettant en évidence les côtés contradictoires, l'inconséquence, l'attitude inégale de cet esthéticien dans ses jugements critiques, l'étude insiste sur ses idées de valeur qui ne sont pas loin de l'esthétique scientifique. Ses erreurs, ses conceptions erronées au poin de vue idéologique ont été dépistées, précisées et soumises au lecteur ; on a considéré pourtant qu'il serait d'une importance plus grande de souligner surtout les idées progressistes de valeur, comprises dans l'œuvre critique et esthétique, de même que dans l'activité de publiciste de Zarifopol.

On a longuement insisté sur l'amitié entre Caragiale et Zarifopol, cette amitié étant considérée comme un élément prépondérant pour la formation et pour le développement de l'esprit critique de ce dernier.

L'analyse des textes met en évidence le fait que, quoique Zarifopol se soit éloigné de la formule monographique, en adoptant celle de l'essai, son style de travail demeure scientifique, sa minutie poussant parfois jusqu'à la pédanterie.

Le sérieux de son information, le sens de la responsabilité, la lucidité, la profondeur de l'observation caractérisent avant tout les écrits de Zarifopol.

Personnalité de grande culture et de grande finesse intellectuelle, Zarifopol s'est attentivement penché sur le phénomène littéraire roumain et étranger (français surtout) en se déclarant avec véhémence contre la fausse littérature et en faisant l'éloge de la véritable création. Des volumes comme : « A propos du style, notes et exemples » (1930), « Artistes et idées littéraires roumaines » (1930), « Pour un art littéraire » (1934) « Essais de précision littéraire », de même que les nombreux articles parsemés dans les revues périodiques littéraires de l'époque, nous font connaître ce grand amateur et connaisseur du véritable art, sans pitié pour la rhétorique sentimentale, pour l'imposture littéraire, le cosmopolitisme et le dogmatisme.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ПАУЛЬ ЗАРИФОПОЛ

РЕЗЮМЕ

Целью работы является раскрытие в критическом и историко-литературном плане творческой индивидуальности одного из виднейших представителей румынской культуры периода между двумя мировыми войнами, Паула Зарифопола. Указывая на противоречивость, непоследовательность в оценках, характерные иногда для этого критика-эстета, автор статьи останавливается подробнее на его ценных идеях, приближающихся к научной эстетике. Не забывая об ошибочных положениях критика, выделяя и анализируя особо его неверные в идеологическом отношении взгляды, автор считает, однако, наиболее важным подчеркнуть ценные, прогрессивные идеи, содержащиеся как в критическом и эстетическом наследии, так и в публицистике Зарифопола.

В работе подробно говорится о дружбе между Караджале и Зарифополом, оказавшей решающее влияние на формирование и обострение критического чутья последнего. Разбор текстов позволяет показать, что, хотя Зарифопол избегает монографической формы исследования, предпочитая эссе, его стиль работы остается научным, а тщательность анализа доходит иногда до педантичности. Серьезность документации, чувство ответственности, ясность взгляда, глубина замечаний характеризуют все, написанное Зарифополом.

Человек большой культуры и тонкого интеллекта, Зарифопол с большим вниманием относился к явлениям румынской и зарубежной, особенно французской, литературы, всегда резко выступая против фальшивых и горячо приветствуя подлинные произведения искусства. Такие его книги как «О стиле, замечания и примеры», «Румынские художники и литературные идеи» (1930), «За литературное искусство» (1934), «Попытки литературных уточнений» (1931), а также многочисленные статьи, встречающиеся в периодических изданиях той эпохи, говорят нам о великом знатоке и ценителе подлинного искусства, непримиримом к сентиментальной риторике, литературной подделке, догматизму и космополитизму.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROBLEMA REALIZĂRII UMANE ÎN OPERA LUI CAMIL PETRESCU

DE

MARCEL DUȚĂ

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR

PRECIZĂRI PRELIMINARII (CHESTIUNI DE METODĂ)

Neîndoios — ceea ce prezintă interes în primul rînd în moștenirea unui artist este opera sa. Nimeni nu crede, firește, că ideile și concepțiile, atunci cînd au fost exprimate în lucrări teoretice, pot fi ignorate sau cel puțin neglijate. Dar de cînd profunda analiză a lui Engels a dezvăluit „cazul" — devenit de-acum clasic — al realistului Balzac dublat de teoreticianul legitimist, interpretarea operei unui artist și-a stabilit mai precis coordonatele proprii, în sensul unei nuanțări mai substanțiale a raporturilor relativ interdependente dintre creația artistică și gîndirea teoretică. Ceea ce Engels considera „drept unul din cele mai mari triumfuri ale realismului" — anume „faptul că Balzac a fost nevoit să acționeze împotriva propriei sale simpatii de clasă și prejudecăți politice"[1] — este o caracteristică a mai tuturor marilor creatori credincioși zugrăvirii realiste a vieții, dar implicați în imperiul tuturor contradicțiilor societății capitaliste.

Iată de ce analiza moștenirii culturale trebuie să se concentreze în primul rînd asupra realității concrete reflectate — opera, în interdependență strînsă cu realitatea concretă istorică — viața, și numai în al doilea rînd asupra gîndirii teoretice, în interdependență relativă cu opera — și numai în scopul clarificării unor idei transfigurate nebulos, sau al adîncirii unor concluzii, toate conținute în operă; în rare cazuri, în scopul evidențierii unor idei derivate din ideologia dominantă, mistificatoare, care n-au trecut în operă, sau a unor intenții ratate pe drum în procesul reflectării veridice a vieții ...

[1] Marx-Engels, *Despre literatură*, ESPLP, 1953, p. 138.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 13, NR. 1, P. 121 - 144, BUCUREȘTI, 1964

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aceste principii de bază, călăuzitoare sînt proprii și activității lui Camil Petrescu, talentat scriitor și pătrunzător teoretician totodată, spirit lucid, conștient el însuși de forța lor. După o intensă activitate literară de mai bine de două decenii, care îi asigurase un loc de frunte în istoria literaturii romîne, dar care îi zdruncinase încrederea în artă, trecut în domeniul filozofiei, Camil Petrescu remarca, parantetic, nu fără un gînd retrospectiv — desigur, într-o lucrare de estetică din 1937: „E un decalaj între intenția teoretică și faptă, provocat din imposibilitatea traducerii principiului fals formulat, în act adecvat. E o distanță, un vag paralelism, de la cap la mînă, ca într-un soi de viziune onirică în care cel cu ochii închiși nu are pace și love̦ște perina, dar visează că mîngîie sau love̦ște o persoană. Această modalitate noi o socotim specifică activității omene̦ști și e oarecum o depășire a bovarismului, fiindcă omul nu numai că se crede că e ceea ce se dore̦ște să fie, dar socoate că realizează ceea ce afirmă, și sînt cazuri cînd activitatea concretă merge de-a dreptul în sens contrazicător cu conceptul inițial și determinant, fără ca măcar cel interesat să observe vreo discrepanță"[2].

Considerînd că analiza operei unui creator trebuie să ducă în mod necesar de la stabilirea coordonatelor universului său la esența și specificul artei sale — am ajuns, dintr-un contact îndelung și pasionat cu opera lui Camil Petrescu, la dezvăluirea ideilor esențiale din care au crescut gîndirea și originalitatea artei sale. Refacerea, apoi, într-o analiză critică marxist-leninistă, a întregii sale activități *antitetice*, raportată permanent la propriile sale *teze*, ca la niște numitori comuni, a sublimat în *sinteze* revelatoare pentru înțelegerea profundă a vieții și operei lui Camil Petrescu — și nu numai a lui, dar și a altor creatori din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Problema tratată aici fiind de natură teoretică, analiza întreprinsă presupune, firesc, o considerare simultană și permanentă a întregii opere, în care citatele ilustrative sînt ridicate la sensul conceptual, dincolo de transfigurarea artistică — opera fiind, deci, mai mult implicată, decît explicată ...

Citatele, năzuind și ele spre sfera teoretică, sînt alese în concordanță cu propria concepție a lui Camil Petrescu, care opina că „de obicei se întîlnesc în orice lucrare pasaje în care autorii își concentrează gîndirea lapidar"[3].

... În sfîrșit, dacă pe alocuri stilul acestei lucrări poate părea abstract, obositor parantetic etc. — nu este decît tributul firesc datorat unui anume mimetism al criticii care se vrea adecvată obiectului.

---

[2] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Fundației, București, 1937, p. 34—35.

[3] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică*..., p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SCURTĂ CRITICĂ A CRITICII

Critica literară, pe de-asupra tuturor rezervelor — în cel mai bun caz, a fost unanimă totuşi în a recunoaşte operei lui Camil Petrescu o constanţă: problematica intelectuală.

Într-adevăr, ceea ce la alţi scriitori era o problemă, şi tratată ca atare, într-o situaţie concretă, rezolvată pînă la soluţii, la Camil Petrescu, scriitor cu bogate resurse de analiză teoretică, devine o problematică de esenţă a vieţii şi a artei, care se cere analizată în concretul posibil sau necesar, din variate unghiuri de vedere, într-un proces complex şi profund, pînă la certitudini imuabile, la adevăruri absolute.

Încercînd să pătrundă esenţa unei activităţi bogată în diversitatea ei, criticii care s-au vrut mai profunzi au conchis, invariabil, că operei lui Camil Petrescu îi este caracteristică dezbaterea problemei intelectualului.

Într-un studiu intitulat ca atare, D. Solomon îl caracteriza de la început pe Camil Petrescu ca „primul scriitor care abordează cu mijloace moderne şi în esenţă tema intelectualităţii, transformînd-o în tema centrală (şi nu greşim considerînd-o chiar unică a operei sale)"[4].

H. Bratu şi V. Moglescu, în studiul introductiv la ediţia de *Teatru* apărută între 1957—1959, afirmau, mai la obiect, că „atît în proză, cît şi în teatru, Camil Petrescu a oglindit, în perioada dintre cele două războaie mondiale, în primul rînd problemele intelectualităţii româneşti"[5].

Căutînd să surprindă caracteristica definitorie a întregii activităţi a lui Camil Petrescu, Ov. S. Crohmălniceanu găsea «o „cheie" sigură a literaturii sale» în «dialectica livrescă a creaţiei» sale, în subsidiarul polemic al operei scriitorului militant, care, asemeni florentinului din alt veac, nu putea accepta posibilitatea existenţei reale a „indiferentismului ideologic", şi care în „Addenda la falsul tratat ..." îşi mărturisea „predilecţia" de a lucra în opoziţie, convins că din confruntarea diverselor puncte de vedere se întregeşte adevărul*.

(Se mai remarcase, de altfel, că „scriitorul are vocaţia polemicii"[6], dar nu face din ea un scop ultim.)

Peste un an — în cursul ţinut la Universitate — Ov. S. Crohmălniceanu surprindea fin unitatea operei atît de complexe a lui Camil Petrescu în raportul triplu al „problematicii, spiritului polemic şi facturii artistice".

Cei care au lărgit cadrul analizei au sesizat — dar scriitorul însuşi declarase în repetate rînduri — că în opera sa „totul este problemă de cunoaştere"[7].

---

[4] D. Solomon, *Problema intelectualului în opera lui C. P.*, m.b.c., 56/1957, p. 6.

[5] Camil Petrescu, *Teatru*, ESPLA, 1957, p. 5.

* Aşa cum prin modalitatea artistică a interferenţei impresiilor diferite ale Doamnei T., ale lui Fred Vasilescu, ale lui Ladima cu „judecăţile" Emiliei sau ale autorului însuşi se reconstituie adevărul realităţii din *Patul lui Procust*.

[6] Sorin Arghir, prefaţă la *Patul lui Procust*, ESPLA, 1957, p. 5.

[7] P. Comarnescu, *Camil Petrescu — romancier*, „Rominia literară", nr. 53/1933.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Și, firesc, s-a mers și mai departe, identificîndu-se „aspirația operei sale" cu „încercarea de a găsi un principiu ordonator, apt să releve oamenilor realitatea și pe ei înșiși"[8].

Cei mai mulți s-au oprit aici și, dezorientați și de teoriile autorului, au conchis că în cadrul problematicii intelectuale Camil Petrescu „analizează mai ales substanța activității intelectuale — efortul de cunoaștere"[9].

Anticipînd asupra viitorului operei și căutîndu-i „permanența", D. Micu a înțeles că în viziunea lui Camil Petrescu cunoașterea prin artă, care „aduce omului, umanității, un spor al cunoașterii de sine" este numai o „armă de luptă" în „aspirațiile omului de a-și domina destinul". Criticul definea astfel „chemarea căreia Camil Petrescu înțelesese să-și dedice integral existența omenească"[10] — și ajungea, fără s-o spună explicit, la problema fundamentală a operei scriitorului considerat, la rădăcinile umanismului acestei opere, *problema realizării umane*. Dar cu aceasta, opera lui Camil Petrescu depășește problematica dramei intelectualului, înglobîndu-se în sfera atotcuprinzătoare și eternă a luptei omului cu forțele potrivnice dezvoltării sale puternice și armonioase.

UMANISMUL ARTEI

Caracteristică activității lui Camil Petrescu este acea legătură indisolubilă dintre viața și opera sa, care a constituit și baza autenticității realismului său[11], asupra căreia a insistat atît de mult, de la intervențiile sale teoretice și pînă la interviurile de gazetă.

Orice dat artistic — pretindea Camil Petrescu, cu alte cuvinte* — trebuie să aibă la bază o trăire autentică — (Arta — spunea el — este o „sinteză", „contopirea într-o nouă sinteză a unor elemente disparate ca origine, dar toate strict autentice"[12]) — și să fie semnificativ („Abstracția artistului — spunea el în altă parte — e neapărat selectivă, căci asta îl deosebește de „realistul" vulgar. El caută semnificații, căci trăirea este nonexistentă dacă nu are semnificații, deci conștiință"[13]).

Și, în acest sens, întreaga operă a scriitorului își are rădăcinile și echivalențele în experiența de viață a gazetarului intelectual, în viața proprie a lui Camil Petrescu.

Piesa *Jocul ielelor* își are punctul de plecare, după propria mărturisire a autorului, într-o dramă cotidiană plină de semnificații pentru lumea în care trăia[14].

---

[8] B. Elvin, *Camil Petrescu — studiu critic*, EPL, 1962, p. 130.

[9] D. Solomon, *op. cit.*, p. 6.

[10] Dumitru Micu, *Permanența operei lui C. P.*, „Gazeta literară", 29 mai 1958.

[11] T. Vianu: „A fost nu numai unul din scriitorii cei mai veridici, unul din acei care au dus mai departe metodele realismului..." — (*Despărțirea de Camil*, „Gazeta literară", 23 mai 1957.)

* Vezi și Postfața la *Versuri*, ESPLA, 1957.

[12] *Eug. Jebeleanu de vorbă cu Camil Petrescu*, „Romînia literară", 51/1933.

[13] Camil Petrescu, recenzie la *Femei* de M. Sebastian, „Romînia literară", 1933, nr. 55.

[14] V. *Cuvînt după un sfert de veac*, pref. la *Ultima noapte...*, ESPLA, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-au găsit asemănări între campania de presă a lui Gelu Ruscanu în „Dreptatea socială" şi cea dusă de N. D. Cocea în „Facla"[15].

Despre *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, autorul mărturisea: „Jurnalul meu de război l-am atribuit lui Ştefan Gheorghidiu şi formează volumul al doilea din roman, versiune cu mici schimbări de nume, dar în ce priveşte faptele, autentică"[16].

Romanul *Patul lui Procust* conţine în note articolele lui Ladima publicate în „Veacul" lui Nae Gheorghidiu. Ele sînt însă articolele lui Camil Petrescu însuşi publicate în „Omul liber" al lui Jean T. H. Florescu. Iar «conflictul lui Ladima la „Veacul" cu Nae Gheorghidiu este aidoma cu cel al lui Camil Petrescu cu Jean T. H. Florescu la „Omul liber"»[17].

O pagină de *Jurnal* intim, lapidară, tragică dar sobră: „15—16 august 1931. Ce să fac? Dacă mă ocup de studiile filozofice mor de foame, dacă fac gazetărie nu pot s-o fac la altă gazetă decît a mea, căci nu mă primeşte nimeni ..."[18] — aminteşte imediat drama poetului Ladima, obligat să-şi vîndă condeiul.

Şi exemplele ar putea fi inseriate pînă la situaţii similare şi fraze identice în opere diferite, ceea ce lasă iarăşi certitudinea faptului autentic, fixat.

Se înţelege de la sine că în opera de artă ficţiunea îşi are rolul ei — şi Camil Petrescu însuşi l-a arătat adeseori. „Inducţia concretă a esenţialului", cum îi plăcea scriitorului s-o denumească, trebuie să fie însă tot în limitele autenticităţii posibile şi, iarăşi, să aibă semnificaţii („căci trăirea este nonexistenţă dacă nu are semnificaţii") ...

Trezit la viaţă singur pe lume într-o societate în care contradicţiile căpătau proporţii şi semnificaţii tragice pentru soarta umanităţii, scos în stradă de la cursurile de filozofie pentru a fi amestecat în febrilitatea pregătirilor de război, spirit independent şi lucid, Camil Petrescu a scrutat în profunzime societatea în mijlocul căreia trăia, i-a văzut adevărata faţă: „Această ordine burghezo-capitalistă, pretins democrată, pretins liberală, este o falsă ordine, este anarhia mascată fiindcă subordonează banului toate valorile şi impune prin mijloace politice (privilegii de stat, trust, garanţii, protecţii vamale etc.) primatul producţiei economice pentru ca să aibă astfel, în condiţiile pe care le vrea, comandamentul vieţii de stat şi deci exploatarea crîncenă a celorlalte categorii sociale"[19].

Analiza sa mersese mult în adînc, spre mecanismul ascuns al orînduirii capitaliste şi înţelegerea sa nu era departe de viziunea lui Marx care dezvăluise adevărata situaţie a claselor în orînduirea capitalului. În 1916 primul său erou (Gelu Ruscanu) înţelegea că muncitorii „sînt

---

[15] H. Bratu, V. Moglescu, *op. cit.*; O. Crohmălniceanu, *op. cit.*

[16] Jack Berariu, *Cu Camil Petrescu, despre el şi despre alţii*, „Rampa", 12. X. 1931.

[17] *Cîteva date mai puţin cunoscute din activitatea lui Camil Petrescu*, „Viaţa românească", 4/1954.

[18] Camil Petrescu, *Jurnal*, fragmente, „Viaţa românească", 12/1957, 1/1958.

[19] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, Cultura naţională, 1936, p. 218.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

hrăniți numai cît să nu moară ... ca să nu-și întrerupă lucrul"; și această înțelegere îl făcea să strige lumii capitaliste, făcîndu-se ecoul „dreptății sociale" : „pentru munca lor au dreptul — dreptul, înțelegi? — la o viață omenească și chiar la puțină fericire ..."[20].

Așadar, polemica pornită împotriva filozofului conformist era netă : „Nu, lumea asta nu e cea mai bună cu putință"[20].

Atunci care erau căile ce trebuiau urmate pentru a fi înlăturate nedreptatea și durerea, și a fi instaurate dreptatea și fericirea, cerințe firești ale naturii umane?... [21]. Asiduul lector al filozofilor clasici și moderni găsea *două* posibile : „Viața asta pe care o trăim aici, în timpul acesta și în locul acesta și între oamenii între care trăim e urîtă, vulgară și meschină. Singurul lucru acceptabil pe care îl poate oferi e doar dorința de a evada din ea, sforțarea de a o schimba cît de puțin" [22].

Intelectual lucid, implîntat adînc în realitățile sociale romînești, Camil Petrescu era conștient că prima soluție e o amăgire : „Libertatea de a te izola e o iluzie, ca și libertatea de a crea într-un stat capitalist. Este libertatea de a muri de foame, ori de-a te închiria cu lașitate în orice condiții și doar cînd e nevoie de tine"[23].

Rămînea cealaltă soluție. Și primul erou al lui Camil Petrescu concretiza încercarea pe singurul drum într-adevăr posibil în condițiile istorice date — mișcarea muncitorească. Gelu Ruscanu părăsește lumea din care făcea parte prin origine, dar pe care o vedea sortită, istoric, pieirii și se dedică activității socialiste. Această activitate, de neînțeles pentru un om din lumea pe care o părăsise de bună voie, este explicată sincer, simplu, ca un comandament moral : „Pentru ca să fie puțină dreptate pe lumea asta ..."[24].

Căpătînd deci certitudinea „iluziei izolării" în lume[25], Camil Petrescu depășea amăgirea „luceafărului"[26] și, demonstrînd prin vasta sa polemică incompatibilitatea condiției de adevărat intelectual cu societatea burgheză, trecea în domeniul căutărilor concrete, în cîmpul luptei pentru dreptate și fericire.

Și orice concretizări artistice a dat, orice soluții a oferit, crezul umanist al întregii sale existențe a rămas mereu același, așa cum ni l-a mărturisit o dată cu candoarea și sinceritatea care îl caracterizau :

---

[20] Camil Petrescu, *Teatru*, ed. cit., p. 257, 258, 280 — Cf. Camil Petrescu, *Cuvînt după un sfert de veac*, *loc. cit.*

[21] Cf. Camil Petrescu, *Ultima noapte*..., p. 179 : „Pentru ce viața, pentru ce nebunia acestei organizări sociale contrariază fericiri atît de firești? și pe care le dorim atît de mult?".

[22] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 447. Cf. Tudor Vianu : „Astăzi încă nu știm să răspundem durerii, decît sau cu îndemnul de a ne refugia în lumea mai bună a spiritului, sau cu acela de a ne integra mai bine în ordinea rațională a realului, în care durerea nu apare decît ca efectul unor adaptări imperfecte. Etica noastră continuă astfel a construi pe îndoita temelie așezată în antichitate de Platon și stoici" (*Idealul clasic al omului*, „Vremea", 1934, p. 11).

[23] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 218—219.

[24] Camil Petrescu, *Teatru*, p. 251.

[25] Cf. Lenin : „Nu poți trăi într-o societate și să fii liber de această societate" (*Despre artă și cultură*, ESPLP, 1957, p. 53).

[26] Cf. D. Solomon, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Mă întorsesem din război, cu un sentiment aproape metafizic al camaraderiei, solidar cu tot ce e suferință și dor de mai bine în lume. Destinul comun al lunilor de tranșee, egalitatea în fața morții păreau semnul unui destin legat cu toată omenirea pentru tot restul vieții ... Încrederea mea în oameni era nemărginită, ca și dorința de a fi prețuit și iubit de ei"[27].

La baza crezului său umanist Camil Petrescu a avut o înaltă și modernă concepție despre artă. Și în pofida unor încercări mai puțin reușite (*Mioara* ș.a), sau a unor rătăciri mai mult de natură teoretică („drama absolută" etc.), arta sa a rămas realistă și valoroasă prin contactul ei permanent cu realitatea, cu situația concret-istorică a Romîniei dintre cele două războaie mondiale. Căci, așa cum am mai arătat, scriitorul nu și-a conceput arta ruptă de realitatea vieții sale — tot așa cum nici viața sa n-a însemnat decît o credincioasă dăruire artei.

În arta sa, Camil Petrescu a sublimat artistic tot ceea ce a acumulat în viața sa. Așa cum spunea mai demult Petru Comarnescu — cu referire la romanele sale, dar afirmația e adevărată pentru întreaga sa operă — „omul Camil Petrescu intră în aceste romane cu întreaga lui viață de îndrăgostit, de gînditor, de polemist, de critic teatral, de romîn, de anticapitalist și de iubitor al unei ierarhizări a valorilor, care lipsește acestei țări"[28].

Pe două mari coordonate a evoluat gîndirea artistică* a lui Camil Petrescu : analiza lucidă a societății și generalizarea filozofică. (Ar trebui, poate, să vorbim de una singură — filozofia fiind, în fapt, o reflectare a realității ; dar cum această filozofie n-a fost, mai adesea, derivată din realitatea istorică imediată, ci venită din alte timpuri sau locuri, ea s-a aplicat realității romînești anistoric, — ca un „pat al lui Procust", neadecvat.)

Procedînd, așadar, la analiza lucidă a societății romînești de la începutul acestui secol — în ce situație se găsește intelectualul onest, însetat de dreptate și fericire, care se „încăpățînează — cum îl caracterizează just Ov. Crohmălniceanu pe Camil Petrescu — să nu fie decît intelectual, și ține să ducă lupta împotriva ordinei ostile din jur, numai în această calitate"[29]. Am citat deja un pasaj din „noocrația necesară" în care scriitorul teoretician surprindea esența așa-zisei „ordini burghezo-capitaliste" care „subordonează banului toate valorile" și în care burghezia prin toate mijloacele, nu urmărește decît „exploatarea crîncenă a celorlalte categorii sociale". Acest proces de demascare a continuat în toată literatura sa, mai ales în romane, ca și în publicistica sa, și scriitorul mărturisea că a scris „pentru ca să fie spus ceea ce socotea el că trebuia să se spună despre burghezie"[30]. Articolele atribuite lui

---

[27] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 401.

[28] Petre Comarnescu, *loc. cit.*

* Deși, tot pe aceste două mari coordonate a încercat și teoretizări („Despre noocrația necesară", „Doctrina substanței").

[29] Ov. Crohmălniceanu, *Camil Petrescu și demonul polemicii*, „Viața rom", nr. 5/1957.

[30] Camil Petrescu, *Cuvînt după un sfert de veac*, *op. cit.*, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ladima, ca și multe alte articole ale lui Camil Petrescu*, pun în lumină situația economico-politică a Romîniei din prima jumătate a acestui secol cu mult adevăr și dreptate.

Cele două lumi ireductibile ale societății burgheze sînt văzute distinct: „E mizerie, cumplită, dar numai într-o parte din populație ... Nu e sărăcie generală ... Criză ... E altceva: E o proastă distribuție". „Jaful cel mai sfruntat" al claselor „spoliatoare" este pus la stîlpul infamiei. „Fraudele directe... evaziunile fiscale vor nărui statul romînesc. Să-ți spun eu dumitale un adevăr, ca fierul înroșit de viu: Nu există dușmani mai mari și mai aprigi ai statului romînesc de azi, decît burghezia romînească". În felul lui, Ladima înțelegea criza generală în care intrase capitalismul. „Nu e o criză economică ... e o criză a statului romînesc ...". Și conchidea, nu fără viziune: „Sîntem la o răspîntie istorică"[31].

Ce loc îi revenea intelectualului cinstit în această societate?[32]. Să vedem chiar mărturiile unui contemporan — înrudit, de altfel, spiritualicește cu Camil Petrescu — care consacra un studiu special „condițiilor scrisului modern", în 1935: „Ce rol poate juca într-un conflict așa de feroce, așa de serios (— e vorba de contradicțiile din societatea burgheză — M.D.) dezarmatul literat? Figură de „parent pauvre" care așteaptă frimituri dintr-un banchet regal servit pentru alții. Nu-i rămîne decît să se angajeze mercenar* pentru imnuri ori înjurături comandate"[33].

Camil Petrescu însuși — am arătat mai înainte — înțelesese, din propria-i experiență, alternativa intelectualului în statul capitalist: „a muri de foame, ori a te închiria cu lașitate în orice condiții". Dar ce dramă era această situație pentru intelectualul adevărat, dornic de dreptate și fericire în lume! Societatea burgheză îl strivea sub cinismul laș al mediocrității sale[34], îl trecea, nediferențiat, neînsemnat, la carul greu al intereselor sale. „Scrisul — nota același sociologist — devine o datorie de breaslă, tailorizată, fără nici un aspect calitativ, fără nici o specificare de talent individual"[35]. Situație care năștea, în mod dialectic, în personalitatea puternică și mîndră a intelectualului adevărat, dorința afirmării, a unei realizări superioare. „În epoca actuală — scriau Marx și Engels în *Ideologia germană* — dominația împrejurărilor obiective asupra indivizilor, strivirea individualității de către hazard a luat forma cea mai accentuată și cea mai generală, punînd astfel în fața indivizilor existenți o sarcină foarte precisă. Ea le-a pus sarcina de a înlocui do-

---

* V. Vol. antologic: Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, EPL, 1962.

[31] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ESPLA, 1957, p. 256, 254, 253, 255.

[32] „Ce suflete pot crește într-o astfel de mocirlă?", cugetă Ladima (p. 258).

* Ladima însuși se definește „mercenar al condeiului" (p. 311).

[33] Mihai Ralea, *Valori*, Ed. Fundațiilor, 1935, p. 104.

[34] Cf. „opinia" lui Nae Gheorghidiu: „Nene Tache, orice ai spune, e fermecătoare naivitatea să crezi că tu poți îndrepta o țară" (*Ullima noapte*..., p. 51).

— id. „aserțiunea" unui fost ministru: „... statele nu se creează și nu durează prin oameni ca Ștefan Gheorghidiu, ca George Ladima, ci prin contribuții pozitive ca Nae Gheorghidiu. Pentru un stat e mai preferabil un constructor, chiar veros, unui individualist, oricît de strălucit, dar dizolvant" (*Patul lui Procust*, p. 266).

[35] Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 105.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

minația împrejurărilor și hazardului asupra indivizilor prin dominația indivizilor asupra hazardului și a împrejurărilor"[36].

Această zbatere dialectică a fost puternic simțită de Camil Petrescu și toată viața și opera sa ilustrează încercarea desperată de a-i prinde datele esențiale, de a-i găsi rezolvări, soluții. Pînă în ultima perioadă a vieții sale, cînd istoria însăși a demonstrat, Camil Petrescu n-a înțeles că „desființarea autonomizării împrejurărilor față de indivizi, a supunerii individualității față de hazard, a subordonării relațiilor personale față de relațiile generale de clasă etc. depinde în ultimă instanță de desființarea diviziunii muncii ... de organizarea societății pe baze comuniste"[36].

Căutările lui Camil Petrescu, în condițiile ideologiei burgheze dominante, mistificatoare — „solicitat de toate contradicțiile și mirajele"[37] — au mers pe căi lăturalnice, s-au învîrtit în jurul nodului gordian, iar soluțiile au continuat să rămînă nesatisfăcătoare chiar pentru scriitorul însuși. Așa se și explică, de altfel, reluarea, în opere diferite, mereu a aceleiași probleme, în ipoteze diverse, a realizării umane.

Este locul să precizăm că gîndirea sa filozofică, bogată și pertinentă, care l-a ajutat în analiza, detașată, a realității sociale și în realizarea unei arte autentice, valoroase, s-a dovedit ineficace în găsirea soluțiilor; ea s-a aplicat, de cele mai multe ori, așa cum am mai arătat, realității românești ca un „pat al lui Procust", neadecvat, greșit. Falsitatea „noocrației necesare" își are izvorul în aplicarea anistorică a principiilor *Republicii* lui Platon realităților statului burghezo-capitalist românesc. Căci „*Republica* sa ideală ... nu este decît o transpunere idealizată a realității ateniene ... În regimul capitalist însă intelectualii încetează să se identifice cu clasa conducătoare și chiar să formeze o clasă omogenă. Funcțiile intelectuale se diversifică. Integrați din ce în ce mai puternic în regimul economiei de mărfuri și supuși legilor sale, creatorii înșiși de „valori" creează „valori" în sensul economic al termenului, mărfuri, supuse tuturor vicisitudinilor speculei și exploatării"[38].

Deși apropiat la începutul activității sale de mișcarea socialistă, dezorientat de „tarele oportunismului și ale iluziilor social-democrației"[39] de care aceasta era roasă, Camil Petrescu n-a înțeles, în prima parte a vieții sale, rolul clasei muncitoare de a elibera, o dată cu sine, întreaga societate și de a da astfel adevăratul curs liber dezvoltării personalității umane. El a continuat să creadă cu înverșunare în forța ordonatoare, independentă, a inteligenței umane, în rolul social al intelectualității. Și n-a încetat să lanseze apeluri în „Săptămîna muncii intelectuale și artistice", anume constituită, să se zbată, să lupte pentru unirea tuturor intelectualilor într-un fel de supra-clasă socială. Eroarea era însă fundamentală ! Intelectualii erau aserviți unor cauze sociale prea diferite pentru a fi posibilă concilierea; iar gîndirea filozofică, ca atare, nu mai evolua de mult în sensul realității. „Desprinsă de munca fizică și de

[36] Marx-Engels, *op. cit.*, p. 119.
[37] Camil Petrescu, *Teatru*, III, Ed. Fundațiilor, 1947 (Addenda..., p. 487).
[38] Roger Garaudy, *Umanismul marxist*, EP, 1959, p. 191, 192, 193.
[39] H. Bratu și V. Moglescu, *loc. cit.*, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

raporturile concrete cu realul, gîndirea este prizoniera iluziei că ar fi forța supremă și ordonatoare a lumii. Aceasta se traduce practic fie prin evadarea din lumea reală, fie prin credința că rezolvarea tuturor contradicțiilor este posibilă prin gîndire și, astfel, că lupta fățișă poate fi substituită prin conciliere intelectuală și evoluție pașnică"[40]. Ceea ce s-a întîmplat și cu artistul romîn: după încercarea cîtorva soluții care s-au dovedit ineficace (mai ales eșuarea constituirii „Confederației Generale a Muncii Intelectuale"), scriitorul militant s-a retras în mrejele filozofiei care se voia ruptă de realitate ...

Amintindu-și de întreaga sa luptă anterioară, în pragul unei noi și intense activități, Camil Petrescu conchidea, în 1947, că adevărata cauză a înăbușirii personalității era „climatul vitreg impus de regimul capitalist"[41].

I-a fost dat generației de intelectuali a lui Camil Petrescu să se zbată în cele mai ascuțite contradicții ale societății capitaliste, să le trăiască pînă la experiența înfiorătoare, și în unele sensuri capitală, a războiului, să rătăcească în această lume ostilă ca într-un alt infern. Războiul imperialist a însemnat pentru acești intelectuali o experiență capitală nu numai în sensul că i-a pus în fața morții, dar ea a fost și o smulgere brutală a tuturor măștilor, o răsturnare a valorilor stabilite. (Cf. și literatura despre război: Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Cezar Petrescu etc.) „Drama războiului — nota fostul combatant — nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cît această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel"[42]. Ceea ce interesează aici, însă, este faptul că războiul a pus cu o acuitate maximă problema pe care condițiile societății capitaliste o întrețineau zi de zi: problema strivirii individualității. „Atunci ne-au învățat — și-amintește același M. Ralea — a trăi fără individualitate, ca la cazarmă. Individul, entitate supremă pînă atunci, a murit și el în tranșee"[43]. Războiul, însă, după ce dusese această problemă la limita ultimă, a trecut-o și dincolo: nimicirea individului. Cumulată cu relațiile sociale ostile dezvoltării personalității*, ideea de dat natural implacabil a morții trebuie să fi apărut tînărului aflat abia în pragul vieții nu numai catastrofală, dar și absurdă, de neîndurat. Iată datele acestei probleme, retrospectiv, într-o înfiorantă realitate consumată tragic, la unul din eroii săi — Ladima: „... și dacă sînt țărînă din țărînă, dacă am ieșit din

[40] Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 198—199.
[41] Camil Petrescu, *Meandrele unui discuții*, „Revista Fundațiilor", 12/1947.
[42] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 330.
[43] Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 61.
Cf. Camil Petrescu (citat după E. Jünger). În război „simți cu groază că toată inteligența ta, însușirile, darurile intelectuale au devenit ceva neînsemnat, ridicol". (*Ultima noapte...*, p. 314, în notă).

* Cf. În capitalism se încurajează în special ceea ce profită comerțului. Dacă o anumită aptitudine a unui om e selectată în vederea unei utilități maxime, iar el este cultivat pentru ea, restul însușirilor personalității sale sînt ignorate, părăsite (M Ralea, în colocviul „Umanismul și epoca noastră", „Gazeta literară", 7/11 februarie 1960).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

haos întîmplător și niciodată nu vom cunoaște o nouă viață, dacă aceasta, pe care am trăit-o, a fost singura posibilă pentru mine dintr-un miliard de posibilități, și eu mi-am sacrificat-o îndurînd lipsuri cumplite, iubind pe Emilia Răchitaru? Arde pielea pe mine ca o cămașă de foc cînd mă gîndesc că asta ar fi posibil"[44].

Înregistrînd datele care împiedică dezvoltarea condiției omenești la tensiunea ardentă a perioadei în care individualitatea își pretinde înflorirea, Camil Petrescu și-a pus problema realizării cu stringența și profunzimea unui luptător pentru dreptate socială și a unui filozof căutător al fericirii omenești.

Pornind de la experiența propriei sale vieți în condițiile realității românești, prin generalizări filozofice, dezbătînd teoretic și ilustrînd artistic o problemă concret-istorică — problema realizării umane în societatea capitalistă — Camil Petrescu ajungea astfel la adevăratul și, poate, ultimul scop al artei: umanismul.

Iar viața sa întreagă, cum am mai arătat, n-a însemnat decît o credincioasă dăruire artei. Propriile sale gînduri intime ne-o confirmă încă o dată. La 33 de ani, încolțit de datorii, cu piesele nejucate, respingea, pentru sine, demn, ipoteza unei căsătorii mercantile care l-ar fi scos din situația desperată, și-l încerca gîndul sinuciderii. La 20 februarie nota, decis să nu abdice, în *Jurnalul* său: „Trebuie să mă port ca un om obligat să se realizeze". Pentru ca în 28 iunie 1931, după alți ani de lipsuri și suferințe, cînd se impusese ca unul dintre scriitorii de frunte ai literaturii noastre moderne, să se întrebe iarăși, fără nici o speranță: „Și-apoi e necesar să trăiesc? Dacă nu mă pot realiza, adică dacă nu pot pune la punct acele nenorocite de caiete filozofice?" Și, iarăși, numai gîndul dăruirii artei, oamenilor, al realizării potențelor sale interioare, îl mai ține în viață. „Cel puțin să iau aci hotărîrea că nu mă voi sinucide înainte de a le transcrie"[45].

Întreaga existență a lui Camil Petrescu confirmă crezul său artistic umanist, pe care îl mărturisise o dată lapidar: „arta înseamnă umanitate superioară ..."[46].

ARS POETICA („DRAMA ABSOLUTULUI")

Și adăuga, tot acolo, precizîndu-și arta poetică: „... adevăr valabil în timp îndelungat"[46].

Într-adevăr, către ce putea năzui un scriitor filozof care asista la dezvoltarea vertiginoasă a științelor moderne, într-o lume plină de contradicții și mistificări? ...

Cînd în 1933 declara: „Nu mai cred în artă ..." Camil Petrescu nu făcea decît să exprime, voit exagerat desigur, deconcertat poate și de împrejurări, îndoiala și ezitarea firească a creatorului dornic de a lăsa

---

[44] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 402.
[45] Camil Petrescu, *Jurnal*, loc. cit.
[46] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 312.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

opere durabile, dar avînd îndoieli asupra procesului dialectic al progresului în artă, pe care încerca să-l prezinte, în continuare: „... din convingere profundă, de ordin dialectic, cred că toată arta e caducă ... în sensul că mijloacele noastre de investigație sînt atît de rudimentare azi și acele de investigație intuitivă atît de insuficiente, încît orice examen este condamnat să fie brutal dezmințit și ridiculizat de progresele psihologiei de mîine"[47].

Este în această meditație ceva din drama născută la „hotarul dintre materialism dialectic și relativism" (Lenin) în individul care se concepe pe sine mai mult ca un „scop în sine" (Kant) și mai puțin ca o verigă într-un lanț nesfîrșit. Este drama cunoașterii limitate a individului în procesul dialectic al cunoașterii nelimitate a omului — atît de bine definit de Lenin în *Materialism și empiriocriticism*: „condiționate din punct de vedere istoric sînt limitele apropierii cunoștințelor noastre de adevărul absolut, obiectiv; necondiționată este însă existența acestui adevăr, necondiționat e faptul că noi ne apropiem de el"[48].

Dar este și mai mult în această declarație acea nevoie imperioasă de adevăr, de certitudine, de absolut — care este, poate, trăsătura fundamentală a personalității atît de complexe a lui Camil Petrescu și a eroilor săi[49].

Și cum scriitorul filozof era convins că „arta presupune concepția lumii ca o unitate, ca o devenire continuă", în care trebuie găsite semnificațiile acestei dezvoltări, arta sa poetică nu putea avea alt sens: „arta nu poate fi decît cunoaștere"[50].

Dar pentru ca această cunoaștere să fie cît mai exactă — scriitorul, asemeni eroilor săi, poate, ar fi voit-o absolută — ea trebuie să țină pasul cu toate cuceririle științei și filozofiei contemporane. De aci ideea că, alături de „investigația intuitivă, condiționată ea însăși de intelect"[51], „literatura trebuie să fie sincronică structural filozofiei și științei ei"[52].

Scriitorul aducea astfel în arta sa, sub o altă formă, una din problemele fundamentale care-l preocupau pe filozof: problema cognoscibilității lumii. Aceasta devine problema de bază a operei sale*, „problema substanțială", cum îi plăcea scriitorului teoretician s-o numească[53]:

Într-o epocă în care se încrucișau cele mai diverse teorii, curente, opinii, Camil Petrescu reușea, prin forța inteligenței și talentului său, să găsească operei sale nu numai o bază de plecare solidă și o structură modernă, dar și un sens care promitea să-l ducă spre un „adevăr valabil în timp îndelungat".

---

[47] Eugen Jebeleanu, *loc. cit.*

[48] Lenin, *op. cit.*, p. 146.

[49] Cf. T. Vianu, „Marea lui inteligență avea nevoie de cunoașterea exactă, precisă" (*Despărțirea de Camil*, *loc. cit.*)

[50] Camil Petrescu, recenzie la *Femei* de M. Sebastian, *loc. cit.*

[51] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 234.

[52] Camil Petrescu, *Teze și antiteze* (*Noua structură și opera lui Marcel Proust*).

* V. cap. *Scurtă critică a criticii*; c.f. O. Șuluțiu, *Patul lui Procust*: „... incapacitatea cunoașterii depline e centrul însuși al romanului" („Romînia literară", nr. 54/1933).

[53] Eug. Jebeleanu, *loc. cit.*: „E un roman substanțial, în sensul unei reconstruiri prin cunoaștere" (C.P.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În centrul acestei opere trebuia să domine un personaj modern („noocratic") cu însuşiri care să răstoarne vechea şi învechita reprezentare a „caracterului" clasic : „Voinţa eroică de a birui în actul cunoaşterii, stringenţa sincerităţii în recunoaşterea adevărului, curajul moral, măreţ, mai important decît cel fizic, al afirmării gîndului împotriva opiniilor curente"[54]. Aceasta era, de fapt, concretizarea unui nou ideal al omului, care începuse să capete contur[55].

Şi acest imperativ intrinsec inexorabil de certitudine este trăsătura caracteristică a eroilor lui Camil Petrescu, ca şi izvorul dramelor pe care ei le trăiesc.

Scriitorul, neînţeles în intenţiile sale — e drept, mai puţin realizate în *Mioara* — îşi explica, metamorfozat în teoretician, crezul său artistic : „Stăruind să depăşească deopotrivă tragicul acelui Fatum al tragediei antice, ca şi tragicul fatalităţii biologice, al eredităţii, în teatrul modern şi identificînd drama cu actul în conştiinţa pură (cîtă conştiinţă pură, atîta dramă) întreaga optică dramatică a timpului era surprinsă şi silită la o sucitură în sus". Şi mai departe, explicaţia izvoarelor dramei, a naturii ei „autentice" : „acţiunea este condiţionată *exclusiv* de acte de cunoaştere, iar evoluţia dramatică este constituită prin revelaţii succesive, în care conflictul în esenţa lui, în loc să fie dirijat de un Fatum, sau prin determinismul biologic, ori ca de obicei să fie între personajele dramei, era în conştiinţa eroului, cu propriile lui reprezentaţii. Nevoia de absolut este întoarsă de la exteriorul teoretic, la conştiinţa în ea însăşi, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, şi această necesitate interioară apărînd ea însăşi generatoare de conflicte. Numai în acest sens drama fiind autentică"[56].

Simţind deci „eterna nevoie de absolut" a omului, dar înţelegînd şi imposibilitatea atingerii lui de către un singur individ*, Camil Petrescu crea un personaj autentic, capabil să se susţină pe propriile picioare, a cărui dramă nu mai era declanşată nici de implacabilul destin, nici de fatalitatea biologică, nici chiar de relaţiile cu celelalte personaje (!), „dramă a cărei esenţă nu este lupta omului cu datele exterioare conştiinţei lui", ci este în însuşi actul cunoaşterii, înaintarea ei fiind determinată de „revelaţiile în conştiinţa" eroului însuşi, în sfîrşit, o „dramă absolută", „imanentă conştiinţei"[56].

Camil Petrescu nu admitea, ca fiind „necesenţial dramatic", nici „conflictul de ordin etic din sfera conştiinţei morale, dezbaterea clasică într-o anume tragedie, între datorie şi sentiment"[56].

---

[54] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, p. 237.

[55] Cf. T. Vianu : „Omului modern de ştiinţă i se cere curajul adevărului, adică puterea de a înfrunta dezvăluirea raportului de forţe interioare, din care se constituie orice ideal uman, forţa de a suporta spulberarea reprezentării care rămîne pentru el o simplă iluzie spiritualistă". (*Idealul clasic al omului*, p. 11—12).

[56] Camil Petrescu, *Teatru*, III (Addenda...) p. 503, 504, 505, 506.

* Cf. — „Adevărul, asprul adevăr" chiar în imposibila lui realizare absolută (Camil Petrescu, *Rapid-Constantinopol-Bioram*, „Cartea Românească", 1933, p. 115).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Disocierea riguroasă, analiza profundă a problemei constată însă, că actul însuși al cunoașterii suferă *carențe*, care mai apoi dau naștere la „revelații dramatice", tot din cauza unui anume fel de relații care se stabilesc între personaje (!), și care determină procesul cunoașterii. Așa încît drama de ordin cognitiv, prin procesul dialectic complex al reflectării, nu poate deveni o „dramă absolută" a conștiinței „pure"* — singura definire adecvată fiind aceea de „*dramă a absolutului*", adică drama născută de tentativa individului de a cuprinde adevărul absolut. (Cf. *Notă* la *Jocul Ielelor*, ed. *Teatru*, I, 1957.)

Dar autorul însuși avea să-și precizeze punctul de vedere, explicînd, mai tîrziu, că „structurat în conștiință, obiectul nu constituie o realizare arbitrară a ei, creată prin simplul act al cunoașterii, ci e totdeauna condiționat și de realitatea exterioară"[57].

Să remarcăm, totuși, că această dramă hamletiană a căutării adevărului, pe deasupra tuturor luptelor omului cu condițiile externe sau interne ostile dezvoltării sale, rămîne, poate, singura dramă eternă a omului — iar Camil Petrescu se situa, prin ea, în esența artei : umanismul.

PROTOTIPUL IDEAL: EROUL

Precizîndu-și, așadar, arta sa poetică, scriitorul opta pentru drama născută în actul unei cunoașteri care se voia absolută, pentru drama născută de tentativa atingerii absolutului. Aceasta era într-adevăr o „dramă autentică", întrucît, oricum, tentativa unui singur individ de a cuprinde absolutul este dramatică prin sine însăși. Camil Petrescu înțelegea, însă, ca un corolar, că această dramă își cerea, în mod logic, personajul său ; că el nu putea fi, totuși, un om oarecare, sau că, așa fiind, această tentativă răsturna toate datele și îl scotea din rînduri[58]. „Să subliniem caracterul noocratic al dramei absolute — explica scriitorul — și să declarăm că personajul ei autentic este un om de specie nouă, capabil de crize în conștiință, de ordin cognitiv, nu moral, în esență". Iată și raportul corolar : „În sensul văzut de noi nu e dramatică decît confruntarea între sferele conștiinței pure, iar intensitatea dramei este în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei în cunoaștere. Iată de ce o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalități puternice, a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri". De aci urmarea firească prin care Camil Petrescu își scotea personajul

---

* Cf. „... eterna nevoie de absolut, în loc să fie deci orientată în afară, spre certitudini și explicații teomorfe este întoarsă spre sferele cele mai adînci ale conștiinței pure însăși, sprijinul absolutului fiind solicitat în interior și imposibilitatea de a găsi certitudini *aci*, provoacă drama." (Camil Petrescu, *Teatru*, III, *Addenda*, p. 505).

[57] Camil Petrescu, *Obiectivitate și obiectivism*, în „Teatru", 1/1956.

[58] G. Călinescu : „Camil Petrescu s-a gîndit desigur că numai un individ stabilizat în societate (— fără griji materiale) poate avea răgaz să trăiască lăuntric" (*Istoria literaturii romîne*, 1941, p. 659).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

său din sfera categoriei clasice de „caracter" : „Un caracter nu e în funcție de jocul revelațiilor conștiinței sale, nu e deci în funcție de acte de cunoaștere, ci reprezintă o forță unitară neinfluențabilă" [59].

Am arătat mai înainte pe ce coordonate interioare înțelegea scriitorul să-și creeze personajul său nou : nevoie inexorabilă de certitudine, curaj al adevărului : „Voința eroică de a birui în actul cunoașterii, stringența sincerității în recunoașterea adevărului, curajul moral, măreț, mai important decît cel fizic al afirmării gîndului împotriva opiniilor curente", și, să adăugăm, chiar împotriva noastră înșine* — această reprezentare despre om este nu numai o admirabilă prețuire dată omului modern, dar și o recîștigare, pe o altă treaptă, a sensurilor umaniste ale artei. Ea ne duce cu gîndul în urmă la acel eroic Oedip*, în care „patosul adevărului" [60] angajase totul și care nu se oprise din drumul său nici atunci cînd înțelesese că adevărul va însemna pentru el pieirea.

O scurtă paranteză, o coborîre în timp pînă la anticul eroism tragic este plină de semnificații nebănuite în înțelegerea operei lui Camil Petrescu. Într-un amplu studiu, Tudor Vianu reamintește, între altele, cauzele care au dus la apariția tragediei grecești : „Tragedia se ridică în întregime dintr-un sentiment al distanței față de restul realității, în lumina căruia capătă limite mai precise și se cristalizează individualitatea omenească" [61]. Tragedia grecească a marcat trecerea de la sentimentul de „mistică participare" (Lévy-Bruhl) a omului cu întreaga natură și cu întreaga comunitate, la sentimentul de individualitate autonomă a omului, izolată din complexul naturii și societății și opusă lor. Această opoziție a dat naștere la trei fronturi de luptă, care au constituit în același timp cele trei mari teme ale tragediei antice și, implicit, și cele trei izvoare ale umanismului antic — lupta omului cu : 1) Divinitatea (Prometeu), 2) Natura (Oedip), 3) Societatea autoritară (Antigona) [62].

Dar cum „orice umanism conține în el o sămînță de ateism" [62] și cum Divinitatea nu este altceva decît „o realitate transcendentă" — am zice, tot „un complex de cauze și efecte străine de voința omului" [63], putem reduce la două cauzele care au dat naștere „patosului tragic" : natura potrivnică și societatea autoritară : „Luptele eroilor tragici sînt produsul acestei sforțări de eliberare a individualității umane ; după cum măreția eroului tragic este semnul prețuirii care începe a se acorda individualității eliberate, demnității și puterii ei" [63]. Grecii secolului al V-lea î.e.n. au ilustrat mai ales lupta de eliberare a omului de sub imperiul destinului. Dar ei au prefigurat și lupta de eliberare a omului de constrîngerile unei societăți ostile dezvoltării lui, care s-au ridicat, din

---

[59] Camil Petrescu, *Teatru*, III (*Addenda*...), p. 511, 505.

* Scriitorul a referit la Hamlet.

[60] Cf. Tudor Vianu, *Patosul căutării adevărului la Oedip și Hamlet* (*Literatură universală*... ESPLA, 1960).

[61] T. Vianu, *Idealul clasic al omului*, p. 8.

[62] Cf. M. Ralea — înregistrează trei cauze care „fac să pălească ideea de om în trecut". 1. divinitatea, 2. societatea autoritară, 3. natura (*Scrieri din trecut*, III, *Dualismul culturii europene*...).

[63] T. Vianu, *Idealul clasic al omului*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nou, cu acuitate maximă în capitalism, stabilind astfel bazele și sensul culturii europene, umanismul ei: desăvîrșirea personalității[64].

Analizînd opera lui Camil Petrescu nu se poate să nu remarcăm insistența cu care este dezbătută, transfigurată artistic, această problemă filozofică în condițiile orînduirii capitaliste.

Majoritatea comentatorilor au reținut faptul că opera lui Camil Petrescu prezintă o mare unitate sub raportul problematicii, că în ea nu avem, în fond, decît *un singur erou*[65].

Ceea ce se impune însă, la o analiză amplă este adînca semnificație și originalitate a acestui *erou*. Să remarcăm mai întîi recîștigarea — după atîtea veacuri de critică făcută cu termeni cel mai adesea imperfecți — a adevăratului sens de „erou": personalitate puternică, solitară și mîndră, în luptă cu realitatea (în sensul cel mai larg) ostilă dezvoltării sale, fericirii sale. Să observăm apoi subtila contopire a celor două teme (Oedip și Antigona) într-o nouă sinteză, în care prima temă, în epoca modernă a ateismului și supunerii naturii, este convertită în interior — transformată în luptă a omului cu propriile sale tenebre interioare, iar a doua temă, aplicată concret-istoric, ilustrează lupta desperată de supraviețuire a personalității într-o societate care o striveşte.

Regăsim și aici, ca în toată opera lui Camil Petrescu — așa cum am mai arătat, aceeași sinteză, la tensiunea înaltă a unei arte autentice, a vieții și filozofiei. În această sinteză trebuie căutate rădăcinile și explicațiile definitorii ale „eroului" lui Camil Petrescu. Acest erou, cum s-a mai arătat — și cum scriitorul însuși a explicat, este o personalitate puternică, un intelectual. În scrierile sale despre „noocrația necesară" Camil Petrescu „a dat un înțeles mai bogat și mai precis termenului de intelectual și a contribuit mai mult la lămurirea rostului acestuia într-o societate bazată pe rațiune"[66]. El credea chiar că „destinul lumii este să se depășească în intelectualizare"[67]. Astfel că „eroul" lui Camil Petrescu este înainte de toate un om modern, un om al epocii sale, care și-a asimilat cele mai noi date ale științei și filozofiei. Din această înțelegere științifică (mai mult filozofică) a realității, din această stare de „față în față" cu întreaga natură, cumulată și accentuată de condițiile social-istorice concrete, s-a născut în acest erou ceea ce Camil Petrescu numea „sentimentul metafizic al existenței"[68]. Am citat mai înainte un pasaj din *Patul lui Procust* în care poetul Ladima exprimă acest sentiment, care prin descoperirea lui tardivă dă fiori reci. Acest puternic sentiment al eroului lui Camil Petrescu este datorat și acuității extraordinare a simțurilor, dublată de luciditatea rațiunii[69]. „În realitate — gîndește Ștefan

---

[64] Cf. M. Ralea, *Dualismul culturii europene...*, *Scrieri din trecut*, III.

[65] G. Călinescu: „Eroii lui Camil Petrescu... toți sub felurite veșminte par a purta capul multiplicat al autorului însuși" (*Istoria literaturii romîne*, p. 659).

[66] T. Vianu, *Despărțirea de Camil*, *loc. cit.*

[67] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 231.

[68] Eugen Jebeleanu, *loc. cit.*

[69] Cf. G. Călinescu: „Eroul (Ștefan Gheorghidiu) e operator și pacient, impulsiv și lucid" (*Istoria literaturii romîne*, p. 659).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gheorghidiu — constat şi acum aceeaşi neputinţă a imaginaţiei de a realiza în abstract. Nu există decît o singură lume, aceea a reprezentărilor. Nu putem avea în simţuri, şi deci în minte, decît ora şi locul nostru. Restul îl înlocuim cu imagini false, convenţionale, care nu corespund la nimic, sînt cel mult o firmă provizorie. Nu poţi fi în două locuri deodată"[70].

Iată acest sentiment explicat concret în romanul *Ultima noapte de dragoste* .. sub denumirea de „nelinişte metafizică" : „Să simţi că lumea e fără margini, că sîntem atît de mici, că frumuseţea are pete şi e trecătoare, că dreptatea nu se poate realiza, că nu putem şti niciodată adevărul". Ce decurge de aci, ne-o spune în continuare eroul filozof: „Să fii, din cauza asta, trist ... să iubeşti florile şi să zîmbeşti cînd vezi oameni ca Nae Gheorghidiu, care nu bănuie nimic şi îşi au socotelile lor"[71].

E o soluţie. Dar mai există încă una[72], într-o analiză mai profundă, într-o personalitate mai puternică.

Acest „sentiment metafizic al existenţei" conţine în sine conceptul raţional de unicitate a existenţei — în ambele sensuri : existenţa noastră în această lume e singura posibilă şi de o originalitate nerepetabilă într-o altă existenţă, într-un alt om[73].

Această idee implică două concluzii : 1. Dacă această existenţă este singura posibilă, ea trebuie trăită cu toată intensitatea, dusă pînă la limitele ultime, realizată în toată posibilitatea[74]. Avem, astfel, alături de „sentimentul metafizic al existenţei", o a doua coordonată interioară a eroului lui Camil Petrescu : aspiraţia către absolut. 2. Şi dacă existenţa noastră este de o originalitate nerepetabilă într-o altă existenţă, într-un alt om, înseamnă că, neexistînd raporturi asemănătoare, nu există legi, înseamnă că totul trebuie solicitat în interior, în conştiinţa proprie[75].

Este aici, e drept, ceva din apriorismul kantian, dar este şi mai mult inexorabila nevoie de adevăr într-o societate a mistificărilor şi prejudecăţilor de tot felul.

Iată de ce, pentru a atinge absolutul, îi trebuia eroului lui Camil Petrescu un curaj al adevărului oedipian, în stare să nu dea în lături de la nimic, să meargă pînă la capăt într-o dăruire totală idealului propus.

---

[70] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 348.

[71] *Ibidem*, p. 81.

[72] Cf. T. Vianu : „Înţeleptul şi eroul sînt tipurile omeneşti în care se dezvoltă exemplar tendinţele integrante ale clasicismului" (*Idealul clasic al omului*, p. 14—15).

[73] V. Citatul din *Patul lui Procust*, mai înainte.

— Cf. Camil Petrescu, *Ultima noapte*... „În realizările naturii orice om este un exemplar unic şi inedit. Din toată filozofia se desprinde cel puţin acest adevăr că omul, cu conştiinţă, fiind pentru el creatorul lumii, cu reprezentare, o dată cu mourtea lui moare neîndoielnic şi lumea" (p. 107).

[74] „Totul sau nimic !" — e maxima preferată a eroului.

[75] Cf. „Noi urmărim legea pură şi ideea de dreptate însăşi... Legea asta e în noi. Legile juridice sînt făcute de oameni, deci nu sînt legi adevărate. Noi le dispreţuim. Legile adevărate sînt în conştiinţă". (*Teatru*, I, p. 264, 294.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Această dăruire totală, exclusivă (acest „joc pe o singură carte" — cum spune undeva scriitorul) este o altă coordonată interioară a eroului lui Camil Petrescu.

Și, în sfîrșit, în această înfrigurată aspirație către absolut, într-o dăruire totală, pasionată, într-o societate plină de contradicții, se naște firesc îndoiala filozofică : este acest ideal într-adevăr absolut ? își realizează într-adevăr eroul toate și adevăratele sale potențe în mod absolut ? și, în sfîrșit, există certitudinea că ceea ce cunoaștem este adevărat ? . . . Căci, altfel, „fără certitudine nu există adevăr și nu există frumusețe pe lume" [76]. Deci : cît adevăr, atîta fericire ! — am zice, parafrazîndu-l pe autor.

Pentru aceasta eroul are nevoie de o permanentă verificare, care să stabilească, oricînd, în mod exact, locul valorilor și care să țină nu numai de esența lui, dar să fie și de esență absolută — intelectul. Acesta corespunde unei alte coordonate interioare a eroului lui Camil Petrescu : luciditatea.

Rezumînd, așadar, desemnăm eroului lui Camil Petrescu patru coordonate interioare, esențiale, definitorii : 1. Sentimentul metafizic al existenței, 2. Aspirația către absolut, 3. Dăruirea totală, 4. Luciditatea.

Am evitat, intenționat, termenii „însușiri" și „caracter" și pentru că scriitorul însuși i-a respins și pentru că, în mod ciudat, aceste patru coordonate interioare, în înlănțuirea lor rațională, definesc „eroul" în mod abstract, teoretic, iar nu în mod concret, artistic.

Căci „drama absolutului" pe care o concretizează, în ipostaze diferite, acest „erou" nu stă în nici una din aceste coordonate, deși le presupune pe toate.

— Am văzut mai sus că „sentimentul metafizic al existenței" nu este în sine dramatic ; ba dimpotrivă, duce la o apatie demobilizantă.

— Am arătat mai înainte că aspirația către absolut a unui singur individ este, prin imposibilitatea atingerii, dramatică în sine. E locul să precizăm că, de fapt, nu aspirația în sine este dramatică, ci credința singulară, dăruirea totală acestui ideal este născătoare de dramă, sfîrșind, inevitabil, tragic.

— La fel, nici dăruirea totală, singură, în lipsa unui ideal înalt, nu conține, evident, nimic dramatic în sine : e doar un punct de plecare.

— Și chiar luciditatea, menită să vegheze asupra adevărului cunoașterii, nu are în sine, mai puțin decît celelalte, nimic dramatic. Căci — e locul s-o spunem — împotriva propriilor opinii ale lui Camil Petrescu [77] actul cunoașterii, în sine nu este dramatic. Astfel că formula preferată a scriitorului „cîtă luciditate atîta dramă" este cel puțin inexactă.

În fapt, eroul lui Camil Petrescu evoluează pe o curbă dramatică întîlnind primele trei coordonate desemnate mai sus, dar este asimptotă la luciditate.

---

[76] Camil Petrescu, *Teatru*, I, p. 326.

[77] — „Sporind intensitatea dramei prin descoperiri succesive de noi orizonturi în conștiința personajelor primordiale și exclusiv prin această alimentare, interioară, nu prin motive exterioare conștiinței..." (Camil Petrescu, *Teatru*, III (*Addenda*...), p. 504).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Drama absolutului se declanşează într-un punct care nu este pe această ultimă coordonată; ci, tocmai datorită dereglării, din anumite cauze, a actului cunoaşterii, luciditatea suferă o deturnare, o eroare, care amplificată mai apoi, în intermitenţe de sporită luciditate, dă naştere unor „revelaţii dramatice" [78].

Cînd, după o eclipsă temporară, luciditatea îşi recîştigă imperiul, drama încetează, „eroul" dispare [79].

Dacă, acum, reamintim faptul că „criza de luciditate" este datorată unui anume fel de relaţii care se stabilesc între oameni, coborîm cu „drama absolutului" pe pămîntul tuturor posibilităţilor concrete, iar „eroul" ei întruchipează tentativa temerară a unei personalităţi puternice, solitare şi mîndre, care nu acceptă adaptarea la meschinăria societăţii burgheze şi luptă cu realitatea ostilă pentru realizarea fericirii sale [80].

Într-adevăr, aceasta este problema fundamentală a operei lui Camil Petrescu, problemă născută din condiţiile concrete ale societăţii capitaliste, căreia scriitorul filozof i-a căutat o rezolvare în arta sa, o soluţie valabilă, filozofică.

Iar luptătorul socialist Gelu Ruscanu, ambiţiosul îndrăgostit Andrei Pietraru, poetul gazetar George Demetru Ladima, idealistul îndrăgostit Ştefan Gheorghidiu, fostul pirat al Mediteranei Pietro Gralla, mondenul Fred Vasilescu şi doamna T., ca şi revoluţionarii atît de deosebiţi — Robespierre inflexibilul, Danton umanistul şi, în sfîrşit, Bălcescu — sînt tot atîtea concretizări artistice cîte ipoteze, pe care autorul le propunea judecăţii istorici. . .

IPOTEZE ÎN REALITATE

Întreaga operă a lui Camil Petrescu este un şir de variate ipoteze în realitatea istorică a prototipului ideal, scontînd o soluţie general-valabilă. Dar, trebuie spus de la început, soluţiile oferite înainte de Eliberare, au fost nemulţumitoare chiar pentru autorul însuşi. Reluarea problemei, necontenit, cu alte şi alte date, atestă în fond, această insatisfacţie, fiind în acelaşi timp şi mărturia unei înverşunate credinţe optimiste în destinul omului într-o societate a dreptăţii şi fericirii.

Esenţial, eroii lui Camil Petrescu aleg între două serii în realizarea personalităţii: în lupta socială şi în iubire — corespunzînd dublei posibilităţi de atingere a fericirii prin dăruire altruistă sau egoistă. Dar oscila-

---

[78] Cf. Camil Petrescu: „Dacă într-o pagină întreagă de calcul, un inginer a zis o singură dată trei şi cu patru fac opt, tot calculul este nul şi podul se prăbuşeşte" (*Teatru*, I, p. 319).

[79] — Să se observe, în acest sens, că „drama căsniciei" lui Ştefan Gheorghidiu încetează cînd acesta, redevenit complet lucid, capătă certitudinea că a fost înşelat etc. — La fel, actul al III-lea al „Actului venetian", în forma finală, este şi nedramatic şi neveridic pentru „erou".

[80] Cf. T. Vianu: „Acesta a fost în definitiv singurul subiect pe care, în întrupări diferite, l-a tratat în romanele, apoi în piesele lui de teatru. Pretutindeni apare aici un intelectual izbindu-se de prejudecăţile, de ostilitatea mediului, luptînd pentru cucerirea fericirii lui, silindu-se către claritate" (*Despărţirea de Camil*, *loc. cit.*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țiile sînt frecvente, și în ambele sensuri. Cronologic, însă, ipotezele înclină tot mai mult, firesc, spre eroul-luptător social, ca să conchidă cu revoluționarul Bălcescu.

Eroul care văzuse „Jocul ielelor" iubise cîndva nemărginit o femeie. Se produsese însă ireparabilul, și dorința de dăruire se răsfrînse în afară, în lupta pentru realizarea dreptății sociale. Om cu excepționale calități de luptător social, inteligent, perspicace, intransigent, crezînd nemărginit în dreptate, Gelu Ruscanu este de o pătrunzătoare și constantă luciditate. Gîndirea lui crește însă dintr-o eroare inițială fundamentală, amplificîndu-se rău-prevestitor, care domină știința și filozofia burgheză : idealismul. Eroul are conștiința ametită de „jocul ielelor" (simbol al „nălucirii pure, platoniciene, în opoziție cu concretul" [81]) și crede în posibilitatea realizării unei dreptăți absolute, deasupra claselor sociale, împotriva indivizilor.

Socialistul Praida încearcă să-l convertească la o înțelegere adecvată realității sociale, a comandamentelor tactice necesare luptei revoluționare*. Însă Gelu Ruscanu e incapabil să traducă un imperativ abstract în fapt concret — tocmai pentru că postulatul e fals. Își dă seama că doborîrea unui ministru nu schimbă nimic în ordinea generală a societății, că eliberarea unui activist ar însemna mai mult pentru mișcarea socialistă, dar alegerea îi apare duplicitară, imposibilă. Această „dreptate absolută" — „una pentru toată lumea și toate timpurile", fără „o cauză drept criteriu" [82] — cum spune Praida, este inumană.

Gelu Ruscanu înțelege atunci că „adevărul" pe care el vrea să-l „toarne în arterele vieții" este pentru realitate un „pat al lui Procust" care o violentează ; și intră, inevitabil, „sub zodia umbrelor și a contrazicerilor", iar sinuciderea nu mai este decît ultimul act, cel mai sincer, al unui om curajos, care nu poate să-și trădeze „idealurile tinereții" și „să meargă pînă la descompunerea totală și inevitabilă" [83].

Eroul cade, astfel, victimă contradicției dintre teoriile idealiste, mistificatoare, despre libertate și dreptate absolută [84] și realitatea dezolantă a inegalităților și nedreptăților societății capitaliste.

Eroii *Sufletelor tari* au crescut din dezamăgirile autorului în lupta socială [85] și concretizează, într-o altă realitate, etapa anterioară luptei lui Gelu Ruscanu, stabilind datele realizării în viața intimă.

---

[81] Camil Petrescu, *Versuri* (Postfață), p. 172.

* Cuplu dialectic mereu reluat : Danton-Robespierre, Bălcescu-Eliade...

Cf. Camil Petrescu : „Față de viața însăși, două atitudini sînt posibile, și perfect îndreptățite... una de raportare la principiul de absolut, alta de raportare la concret... De mii de ani, aceste atitudini se alternează ori se ciocnesc... De mii de ani e lege de fier („dura lex, sed lex"),ori e „înțelegerea" umană..." (*Opinii și atitudini*, p.117).

[82] Camil Petrescu, *Teatru*, I, p. 264—266.

[83] *Ibidem*, p. 311, 260, 323.

[84] Camil Petrescu, *Teatru*, I, p. 252 : „Da... eu am crezut și cred în cărți, mai mult decît în practica dumneavoastră".

[85] Camil Petrescu, *Ultima noapte*... (*Cuvînt după un sfert de veac*) : „Obosit, dezamăgit, dezgustat adînc, oprește gazeta... etc." (p. 15—16).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi Andrei Pietraru şi Ioana Boiu-Dorcani, fiecare în parte, trăiesc într-un prezent vegetativ, pe coordonatele unei realităţi secunde etalon, livrescă sau paseistă; dar ambii poartă în suflet dorinţe răscolitoare, la pîndă, orientate spre viitor. El a ratat o carieră ce trebuia să fie strălucită (dezgustat de societate: „e ridicol să te gîndeşti la diplome... e grotesc să ai ambiţie o catedră de profesor" [86]) devenind bibliotecarul tatălui ei, pentru a avea astfel toate circumstanţele realizării geniului său în iubire („şi într-o iubire poţi să ajungi pînă la capătul lumii" [86]). Ea, rătăcind prin lumea saloanelor şi vechilor palate boiereşti, disprețuieşte „*soiurile* de domni", crede în „*suflete* de stăpîn" [86] şi visează un gest ca al strămoaşei sale Suzana Boiu, care se dăruise unui haiduc condamnat la moarte. Întîlnirea lor ar trebui, deci, să fie firească. Cunoaşterea reciprocă este însă dramatică şi sfîrşeşte tragic. Căci eroii au o discontinuitate a intensităţii sufleteşti care-i pune, cel mai adesea, în discordanţă. Şi se mai zbat eroii lui Camil Petrescu (toţi!) în păienjenişul unor împrejurări potrivnice (vz. „coincidenţele" de situaţii ale lui Andrei Pietraru cu Julien Sorel etc.) care întunecă măreţia primară sublimă a acestor urmaşi ai luptei cu fatalitatea antică.

În aceeaşi discordanţă, structurală de data aceasta, se caută toate cuplurile din *Patul lui Procust*. Doamna T. şi Fred Vasilescu, independenţi materialiceşte, nu găsesc, totuşi, punţi de înţelegere. Drama poetului Ladima dezvăluie însă şi toate rădăcinile condiţiei sociale. Poezie n-are timp să creeze. Obligat să scrie la diferite gazete pentru a-şi procura mijloacele de trai, e adus în situaţia de a renunţa la onestitate şi a se vinde compromisurilor. Vrea să abdice şi să evadeze, căutîndu-şi un refugiu în dragoste ca într-un „paradis pierdut": iubirea actriţei mediocre Emilia, considerată „pe lumea asta, tot ce i s-a dăruit într-o viaţă de umilinţă, mizerie şi suferinţă" [87]. Dar, de fapt, şi aci eşuase, de la început.

Cu eroul *Ultimei nopţi de dragoste*... Camil Petrescu excludea toate datele exterioare care ar fi putut împiedica realizarea eroului, solicitînd, ipotetic, totul în interior. Ştefan Gheorghidiu e scutit, printr-o moştenire, de orice griji materiale care ar putea deturna drumul realizării; e filozof, lucid, în stare deci să nu denatureze realitatea în care vrea să-şi împlinească fericirea. Şi totuşi dragostea nu-l realizează pe erou. Pentru că şi aci eroarea primă e fundamentală: egocentrismul limitează. „Noaptea războiului" arde de toate dramele omenirii şi luminează propria „noapte de dragoste" a eroului; drumul de la subiectivitate la obiectivitate conţine şi revelaţia înţelegerii adevărate, superioare. (Întors de pe front, eroul e tentat să reia totul d'a capo: „Şi totuşi îmi trece prin minte, ca un nour de întrebare... Dar dacă nu e adevărat..." etc. Însă, imediat, totul e clasat: „Dar nu, sînt obosit şi mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată" [88]).

Pietro Gralla, în *Act venețian*, nu este decît ipostaza în dramă a aceleiaşi ipoteze (Ştefan Gheorghidiu), evident, într-o altă realitate, cu cîteva date, neesenţiale, modificate.

---

[86] Camil Petrescu, *Teatru*, I, p. 82, 109, 136.
[87] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 200.
[88] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 353.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ei sînt, de fapt, singurii eroi — înaintea lui Bălcescu — care evită prăbușirea finală, prin efortul de obiectivare și o altă înțelegere a posibilității de realizare — deși numai presupusă.

Toată această galerie de eroi conține, implicit, un puternic protest umanist al scriitorului împotriva unei societăți care înăbușea talentele, zădărnicea forțele, zdrobea personalitatea.

Ajungînd el însuși în impas, Camil Petrescu și-a îndreptat privirea spre trecut, căutînd în istorie și filozofie sensuri și soluții problemelor demnității umane.

Piesa consacrată Revoluției franceze nu îmbogățește însă substanțial filozofia operei.

D a n t o n, cu o adîncă înțelegere a vieții, ambiționînd să judece „de la caz la caz", devine oscilant, pierde sensul general al dezvoltării istorice, e devansat, zdrobit.

Iar R o b e s p i e r r e, aplicînd vieții „patul ideilor sale", este condamnat pentru „inteligența geometrică, rigidă", inumană. Cuplul nu sintetizase într-o soluție : „Danton și Robespierre — explica autorul într-un interviu [89] — sînt viața și ideea față în față. Se prăbușesc amîndouă, venind în conflict unul cu altul".

SOLUȚIA ISTORIEI—EXEMPLUL LUI BĂLCESCU

Și după o lungă perioadă lipsită de speranțe, Camil Petrescu se reîntorcea, în alte condiții istorice, într-o altă societate, la problema căreia istoria îi oferise acum soluția. Căci noua societate are în vederea ei, în primul rînd, omul. Umanismul socialist era definit în amintitul colocviu ca un „umanism integral, fiindcă se raportează la toți oamenii muncii și la dezvoltarea tuturor valorilor umane" [90].

Cu figura revoluționarului B ă l c e s c u, Camil Petrescu relua toată problematica operei sale anterioare, cu alte date, într-o nouă și superioară înțelegere filozofică. Poporul, eroul popular, revoluția — erau datele care conduceau, sigur, la soluția problemei, așa cum istoria confirmase după o sută de ani.

Bălcescu, așa cum îl cunoaștem din istorie, este tipul eroului revoluționar, devotat poporului pînă la abnegație, cu o înțelegere profundă și superioară a evenimentelor, cu clarviziune în luptă, legat prin mii de fire de practică, de viață.

Alegerea lui [91] de către Camil Petrescu oferă satisfacția înțelegerii depline a scriitorului pentru umanitatea noii societăți, precum și a găsirii, după atîtea ocoluri și rătăciri, a soluției reale.

Noul *erou* al lui Camil Petrescu este „un om între oameni", simte „voluptatea crîncenă, bucuria de nemăsurat" dar și „datoria de a-și

---

[89] Apud N. Tertulian, *Transformarea concepției asupra istoriei în opera lui Camil Petrescu* ... „Viața românească", an. VII, 7/1954.

[90] A. Joja, în colocviul *Umanismul și epoca noastră, loc. cit.*

[91] V. Camil Petrescu „Cum am scris *Un om între oameni*" în „Contemporanul", nr. 116 (393) din 16 aprilie 1954.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sacrifica viaţa, ca să fie mai puţină suferinţă pe lume, ca să ridice un popor la libertate şi la ceea ce i se cuvine în dezvoltarea istorică" [92].

Camil Petrescu era convins că exemplul lui Bălcescu îşi sublima toate semnificaţiile numai într-un regim popular, într-o societate socialistă. Şi de aceea a recurs la el. Ca să pună în lumină toate semnificaţiile unei vieţi exemplare, să arate limpede şi irevocabil adevărata cale a unei realizări superior-umane.

Aşa înţelegem mărturisirea pe care o făcea Camil Petrescu unui prieten cînd acesta îl apropia de eroul său : „Bălcescu eşti tu. Camil a zîmbit surprins şi a încercat să se apere : Nu, nu, Bălcescu ar trebui să fie fiecare din noi" [93].

LE PROBLÈME DE LA RÉALISATION HUMAINE DANS L'ŒUVRE DE CAMIL PETRESCO

RÉSUMÉ

En dressant une analyse des différents aspects de cette idée, l'auteur de l'étude vise à dépasser le stade descriptif de l'exégèse de l'œuvre de C. Petresco, en descendant vers la source fondamentale de son art : sa préoccupation pour la destinée de l'homme dans les conditions de la vie moderne.

En manifestant un véritable culte pour vérifier les solutions théoriques dans la pratique de la vie, l'écrivain roumain approfondit la compréhension de la méthode artistique du réalisme par l'introduction du concept *d'authenticité* — fruit de la synthèse entre les différentes généralisations philosophiques et l'analyse lucide de la réalité concrète historique.

Egalement riche en signification actuelle est l'intention de C. Petresco de créer dans le sens de l'illustre modèle shakespearien un drame qui procède exclusivement des déplacements dans la conscience pure, un drame absolu, mais qui, installé dans le monde concret, et reflétant volens nolens les réalités sociales, est devenu un drame « de l'éternel besoin d'absolu » de l'homme, un drame de l'absolu.

De même, ses personnages ayant des structures si complexes, sont au fond autant de modalités de concrétiser un prototype de héros, dans de différentes situations historiques et sociales. C'est un héros dans le sens originaire de combattant fier qui se dresse contre toutes les forces hostiles au développement de l'homme, en penchant toujours davantage vers la solution exemplaire de l'histoire, comprise dans la métaphore « Un homme parmi des hommes ».

[92] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. I, ESPLA, 1954, p. 419.
[93] T. Vianu, *Despărţirea de Camil*, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ПРОБЛЕМА ИЗОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАМИЛА ПЕТРЕСКУ

РЕЗЮМЕ

Анализируя различные аспекты этого вопроса, автор статьи стремится избежать описательности, вскрывая основной источник мастерства Камила Петреску: его интерес к судьбе человека в современном обществе.

Страстно увлеченный применением теоретических решений к практике жизни, румынский писатель углубляет понимание реалистического художественного метода посредством введения понятия *подлинности* — плода синтеза различных философских обобщений с трезвым анализом социально-исторической действительности.

В высшей степени актуально стремление Камила Петреску создать, в духе знаменитых шекспировских образцов, драму, целиком построенную на движении чистого сознания — абсолютную драму, которая, обретая конкретную форму, отражая volens nolens общественную действительность, становится, однако, драмой «вечного стремления к совершенству» — *драмой абсолюта*.

Так же точно его персонажи, будучи чрезвычайно сложными характерами, являются, по сути, конкретизацией, в различных общественно-исторических условиях, *одного прототипа героя* — гордого борца против всех сил, препятствующих развитию человека, героя, стремящегося ко все более верному решению вопросов истории, сущность характера которого раскрывается в пластичном выражении «человек среди людей».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CÎTEVA CONSIDERAŢII PE MARGINEA BALADEI *COSTEA CIOBANUL*

DE

VIORICA NIŞCOV

INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR

Costea Ciobanul este o baladă care atrage atenţia prin pregnanţa şi autenticitatea caracterului ei păstoresc : în cadrul unic al unei scheme de desfăşurare vehement dramatice sînt reunite elemente de sociologie şi economie pastorală, elemente ce ţin de etica şi mentalitatea ciobanului, de viaţa lui afectivă. Surprindem în baladă crîmpeie din viaţa lăuntrică a stînei, cu săvîrşirea unor munci de un fel anume, proprii ei, cu obţinerea unor anume producte, cu o anumită orînduire lăuntrică impusă de nevoile organizării muncii ; distingem apoi o anumită atitudine faţă de problemele existenţei, o anumită structură sufletească particulară, scoasă la iveală de comportarea eroului baladei în relaţiile sociale cu oamenii din afara stînei şi în relaţiile cu lumea animală din interiorul acesteia.

Pe de altă parte, balada conţine în însuşi nucleul ei epic un conflict cu o semnificaţie socială şi istorică ce nu poate fi neglijată.

Balada *Costea* este aşadar un fapt artistic complex, care ridică probleme numeroase. În lucrarea de faţă ne propunem să sugerăm rezolvarea numai a cîtorva dintre ele, decurgînd în special din aspectul tematic al baladei.

★

Am cercetat balada de care ne ocupăm, în 65 de variante, găsite parte în arhiva Institutului de etnografie şi folclor, parte în colecţii publicate şi periodice după cum urmează [1] :

1 V. Alecsandri, *Dolca. Poezii populare ale rominilor*, Bucureşti, 1856, p. 54–57 ; Ceahlău, r. Piatra Neamţ, reg. Bacău.

2 D. Stănescu, *Literatură poporană*, „Educatorul", Bucureşti I, 1883, nr. 37, p. 293–294 ; Zănoagă, r. Ploieşti, reg. Ploieşti.

3 G. Dem. Teodorescu, *Fulga, Cîntece populare romîneşti*, Bucureşti, 1885, p. 509–516. Bucureşti

REV. IST. TEORIE LIT., T. 15, NR. 1, P. 145–168, BUCUREŞTI, 1964

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

4 G. Dem. Teodorescu, *Gelip Costea, op. cit.*, București, p. 513—517. București.
5 D. Vulpian, *Costea Gealatul, Poezia populară pusă pe muzică*, București, 1885, p. 31—33: Prigori, r. Bozovici, reg. Banat.
6 Stoicescu, „Tribuna", Sibiu, V (1888), nr. 215, p. 857—858; Romînia.
7 *Balade bănățene, Costea păcurarul*, Craiova, 1939, p. 8; Slatina, r. Caransebeș, reg. Banat.
8 T. Bălășel, *Literatura populară. Cîntece bătrînești.* Biblioteca Familiei, București, I (1890), p. 396—397: Rm. Vîlcea, r. Rm. Vîlcea, reg. Argeș.
9 Rădulescu-Codin, *Din Muscel*, București, 1896, vol. I, p. 257—262: Poenărei, r. Curtea de Argeș, reg. Argeș.
10 Tocilescu, *Cîntecul lui Costea Ciobanul, Materialuri folcloristice*, București, 1900, vol. I, p. 116—118: Roșiorii de Vede, r. Roșiorii de Vede, reg. București.
11 E. Voronca, *Costea, Datini*, 1903, vol. I, p. 538: Mihalcea.
12 Candrea—Densușianu—Speranția, *Graiul nostru*, București, 1906—1907, vol. I, p. 120—121: Berevoești-Pămînteni, r. Muscel, reg. Argeș.
13 Costică Ciobanu — Pleniță, *Costea, Cuvîntări adînci*, Craiova, 1906, p. 298—305, f. indic.
14 Vasiliu, *Dolca, Cîntece, urături și bocete ale poporului*, București, 1909, p. 16—17: Tătărași, r. Pașcani, reg. Iași.
15 I. I. Ciuncanu, *Moartea lui Fulga, Doine și alte cîntece*, Craiova, 1911, p. 46—51: Panaghia, r. Segarcea, reg. Oltenia.
16 T. Pamfile, *Costea, Cîntece de jale*, București, 1913, p. 85—86: Negrilești, r. Focșani, reg. Galați.
17 N. Păsculescu, *Costea, Literatura populară romînă*, București, 1910, p. 295—297; Orlea, r. Corabia, reg. Oltenia.
18 O. Densușianu, *Costea, Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, p. 293—294: Paucinești, r. Haței, reg. Hunedoara.
19 Rădulescu-Codin, *Gealat Costea. Chira Chiralina.* București, 1916, p. 44—47: Mănești, r. Vedea, reg. Argeș.
20 E. Precup, *Păstoritul în munții Rodnei*, Cluj, 1926, p. 43—44: reg. Cluj, f. indic.
21 I. I. Stoian, *Texte folclorice din Rîmnicul Sărat*, „*Grai și suflet*", III (1928), fasc. II, p. 336—342: Căiata, r. R. Sărat, reg. Ploiești.
22 D. Cucuță, *Costea.* Baladă populară, „Duminica Poporului", XVIII (1933), nr. 7—8, p. 6—7: Săveni, r. Feteșli, reg. București.
23 I. Diaconu, *Costea. Folclor din Rîmnicul Sărat.* Focșani, 1933, p. 41—43: Bordiasca Nouă, r. Focșani, reg. Galați.
24 Idem, p. 41—43: Căiata, r. R. Sărat, reg. Ploiești.
25 *Ibidem*, p. 48—51: Obilești, r. Focșani, reg. Galați.
26 T. Morariu, *Material etnografic și folclor ciobănesc din munții Rodnei*, extras din rev. „Vatra", V (1939), Bistrița, p. 47: Rodna, r. Năsăud, reg. Cluj.
27 N. Ursu, *A lui Costea păcurarul, Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Sîrbova*, Timișoara, 1939, p. 34: Sîrbova, r. Lugoj, reg. Banat.
28 Idem, p. 35.
29 *Cîntecu lui ciobanu Costea*, „Izvorașul", 1939, nr. 6—9, p. 253—254: Agadici, r. Oravița, reg. Banat.
30 Nicolăescu-Plopșor, *Costea, Monografia județului Dolj*, Craiova, 1944, vol. I, p. 168—169: Orodel, r. Băilești, reg. Oltenia.
31 Idem, p. 170—171: f. indic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

32 *Ibidem*, p. 171—172 : Carpen, r. Vînju Mare, reg. Oltenia.
33 *Ibidem*, p. 173—175 : f. indic.
34 *Ibidem*, p. 178—180 : Seaca de Pădure, r. Craiova, reg. Oltenia.
35 *Ibidem*, p. 180—181 : Pleniţa, r. Calafat, reg. Oltenia.
36 *Ibidem*, p. 181—182 : Carpen, r. Vînju Mare. reg. Oltenia.
37 *Ibidem*, p. 182 — 183 : Risipiţi, r. Calafat, reg. Oltenia.
38 *Ibidem*, p. 183—184 : f. indic.
39 A.I.E.F. *Fgr. 1477* : Topoloveni, r. Găeşti, reg. Argeş, 10. VI. 1936.
40 A.I.E.F. *Fgr. 1577* : Cegani, r. Feteşti, reg. Bucureşti, 11. VIII. 1936.
41 A.I.E.F. *Fgr. 4879 a* : Ciuperceni, r. Gilort, reg. Craiova, 30. XII. 1936.
42 A.I.E.F. *Fgr. 2071* : Corbi, r. C. de Argeş, reg. Argeş, 19. VII. 1936.
43 A.I.E.F. *Fgr. 1573 a* : Cegani, r. Feteşti, reg. Bucureşti, 8. II. 1936.
44 A.I.E.F. *Fgr. 4276* : Merenii de Sus, r. Videle, reg. Bucureşti, 14. VIII. 1937.
45 A.I.E.F. *Fgr. 6722* : Hotarcle, r. Oltenița, reg. Bucureşti, 5. VII. 1938.
46 A.I.E.F. *Fgr. 7488* : Bogaţi, r. Găeşti, reg. Argeş, 21.VI.1939.
47 A.I.E.F. *Fgr. 8439* : Borlova, r. Caransebeş, reg. Banat, 5.V.1940.
48 A.I.E.F. *Fgr. 757* : Văleni, r. Muscel, reg. Argeş, 24. VIII.1949.
49 A.I.E.F. *Fgr. 19 a* : Desa, r. Calafat, reg. Oltenia, 22.II. 1951.
50 A.I.E.F. *Mgl. 19 a* : idem (Cîntat)
51 A.I.E.F. *Fgr. 14529 a* : Rudari, r. Băileşti, reg. Oltenia, 18.XII.1951.
52 A.I.E.F. *Mgl. 28 h* : Putna, r. Bozovici, reg. Banat, 19.III.1951.
53 A.I.E.F. *Fgr. 528 a* : Corbi, r. Curtea de Argeş, reg. Argeş, 2.VI.1953.
54 A.I.E.F. *Mgl. 189 a* : Renaşterea, r. Oltenița, reg. Bucureşti, 17.IV.1953.
55 Rădulescu Codin : *mss. nr. 140* AIEF, p. 364—366 : Drăgăeşti, r. Drăgăşani, reg. Argeş.
56 Rădulescu Codin : *mss. nr. 140* AIEF, p. 366—369 : fără indic.
57 Rădulescu Codin : *mss. nr. 140* AIEF, p. 369—372 : Beleşti, r. Găeşti, reg. Argeş.
58 Rădulescu Codin : *mss. nr. 140* AIEF, p. 373—374 : Gemenea, r. Tîrgovişte, reg. Ploieşti.
59 I. Diaconu, *Costea, Folclor din Rm. Sărat*, Focşani, 1934, vol. II, p. 11—15 : Oriavu, r. Focşani, reg. Galaţi.
60 I. C. Chiţimia, *Costea Ciobanul, Folclor din Muntenia şi Oltenia*, „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor" XI (1962), nr. 1, p. 158—160 : Măldăeni, r. Roşiorii de Vede, reg. Bucureşti.
61 Tocilescu, *Costea şi Fulga, op. cit.*, vol. I, partea a doua, p. 1267 : Glubega-Dolj, r. Băileşti, reg. Oltenia.
62 N. Ionaşcu, I. Mîndreanu, *Fulga, Poezii populare şi descîntece* : Alexandria, 1897, p. 37—41 ; f. indic.
63 *Costea*, „Neamul romînesc pentru popor", XX (1932), p. 482 : Slon, r. Teleajen, reg. Ploieşti.
64 A.I.E.F. *Mgl.* 2590 v/g, 14. VII. 1963 : Salva, r. Năsăud, reg. Cluj.
65 *Costea Ciobanul*, variantă inedită : Tuzla, reg. Dobrogea, culeasă în iulie 1954.

Din cercetarea variantelor pe care le-am avut la dispoziţie rezultă că aria de răspîndire a baladei acoperă cea mai mare parte a ţării [2] : ea ar fi mărginită la vest de cîmpia Banatului, la est de Delta Dunării şi Mare, la nord de munţii Rodnei, la sud de bălţile Dunării ; necunoscută, balada pare să fie în Maramureş, Transilvania centrală şi de nord-vest, în Bihor şi Crişana. Marea frecvenţă a baladei în sudul ţării subliniază vitalitatea genului ca atare, în timp ce prezenţa ei în regiunile în care genul epic fie este în destrămare, fie a avut — probabil — întotdeauna o condiţie mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

modestă (munții Rodnei, Vrancea), sugerează popularitatea de care această baladă se va fi bucurat în trecut.

Subliniem că este necesar a se avea în vedere coeficientul de relativitate care trebuie aplicat acestor concluzii trase pe baza unor colecții mai toate apărute tîrziu, în epoca în care decadența genului epic începuse să devină un fapt, inegale ca adîncime și cuprindere, lipsite de caracter exhaustiv.

Structura baladei *nu comportă* în mod necesar schimbări în funcție de momentul cînd a fost culeasă. Variante culese în 1962 (60) sînt la fel de bogate ca cele culese în 1885 (34), după cum exemplare recente (din 1951 — v. 51) sînt nu mai puțin degradate decît variante culese cu 60 de ani în urmă (de ex. 11 și 12).

★

În privința locului de origine al baladei nu se poate afirma nimic cert. Structura ei epică unitară pledează totuși în favoarea unei ipoteze monogenetice; este posibil ca ea să se fi format în partea de sud-est a țării, într-o vreme cînd numeroase turme de oi coborau de la munte pentru a ierna în locuri unde anotimpul rece este mai blînd, pentru a urca din nou, din cîmpie, la întoarcerea verii. Această ipoteză se sprijină pe indicații oferite de balada însăși. Astfel, o parte din variantele baladei notează momentul deplasării ciobanului și a turmelor de la șes către munte în căutarea unui loc de stînă [3]. Deplasarea către munte sugerează în mod firesc și actul complementar — lăsarea de la munte la șes, amplă mișcare pendulară ce presupune o epocă istorică în care transhumanța subzista ca fenomen efectiv sau, cel puțin, trăia încă foarte viu în memoria colectivă.

Pe de altă parte, marea majoritate a variantelor [4] pomenesc de orașul Galați, către care coboară de la munte pentru cumpărături [5] Costea, eroul baladei. Indicația toponimică („Azi e luni și mîine-i marți/ Pleacă Costea la Galați"—59; „Am plecat și eu într-o marți/ Colo-n schelă la Galați"—3 etc.) ar putea constitui un argument în favoarea localizării originii baladei dacă nu neapărat în ținutul Galaților în orice caz într-o regiune în care orașul să fi fost bine cunoscut nu numai ca nume dar și ca importanță. Izvoare istorice din care reiese că Galații nu erau străini de economia pastorală vin să sprijine presupunerea că prezența insistentă a toponimului în baladă nu este întîmplătoare [6].

Desigur, trebuie avută în vedere și eventualitatea rațiunii de natură stilistică; prezența Galaților în baladă s-ar datora nu locului de formare a acesteia ci combinației de rimă „marți-Galați", „marți" ar fi chemat deci pe „Galați" [7]. Ținînd seama de împrejurările istorico-economice amintite, ipoteza după care menționarea toponimului de către baladă are o anume semnificație genetică și istorică de detaliu realist („Galați " îl comandă pe „marți" !), pare mai plauzibilă. Cunoașterea insuficientă a procesului complex prin care un fapt de viață se transpune în conștiința artistică a creatorului popular, nu ne permite totuși să susținem fără rezerve o soluție sau cealaltă [8].

★

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Principalele elemente tematice, care alcătuiesc scheletul epic al baladei — în totalitatea variantelor — sînt :

1. Dezvoltarea tragică a relațiilor dintre ciobanul Costea și tîlharul Fulga, conflict central în jurul căruia gravitează întreaga desfășurare epică și

2. Motivul mioarei și cățelei năzdrăvane (absent — ***de fapt transpus*** — numai într-un singur text : varianta 64)

★

1. *Raporturile Costea-Fulga*

Rezumativ, conținutul baladei este următorul : ciobanul Costea (proprietar ? econom [9] ? gelep — deși variantele care formal îl numesc astfel nu justifică prin nimic această calitate — ?) domnește ca despot peste puzderii de oi și — uneori [10] — vite mari, peste haite de cîini [11], peste armate de ciobani, zerari, vătășei, văcari, păzitori, mînători, scutari și butari [12] ; se detașează din mulțimi o anume oaie (mielușea, berbecel) ocheșea și o cățea bătrînă — ambele năzdrăvane — care îl ajută pe cioban la treburile zilnice. Costea, mînat de nevoile stînii [13], pleacă la Galați încărcat de parale („Pleacă Costea la Galați/ Cu măgarii săxănați/ Tot de rile și de sfanți" —41) să cumpere haine pentru oameni, mălai și sare pentru dobitoace. În lipsa lui, Fulga (Fulgan, Furga, Furcea — în nord), capul unei cete de tîlhari, îi jefuiește o parte din turmă. La întoarecere [14], ciobanul descoperă furtul băgînd de seamă împuținarea laptelui la mulsoare [15] ; informat — cel mai adesea de cățeaua năzdrăvană — asupra celor întîmplate, Costea pleacă, îndrumat de aceeași cățea, către sălașul tîlharului. Pe Fulga și ceata sa îi găsește de regulă în toiul pregătirilor unui mare ospăț pe seama oilor furate. După ce îl apostrofează cu mîhnire sau, dimpotrivă, cu straşnică mînie, Costea îl ucide pe răufăcător cu lancea [16] (paloșul [17], iataganul [18], cuțitul [19], toporul [20], pistolul [21] etc.). Nu arar mînia lui Costea se revarsă și asupra cetei „voinicilor" [22], care numai cu fuga scapă de furia ciobanului [23] ; în alte variante, dispoziția fiindu-i mai puțin cumplită, Costea iartă pe hoții de rînd (58), sau îi convertește la ciobănie (42). De asemenea, în cîteva variante Costea consimte — conciliant — ca Fulga să plătească oile furate [24].

În rest, marea majoritate a variantelor se termină, oarecum brusc, cu episodul uciderii lui Fulga (1, 2, 10, 13, 14, 15, 23, 25, 26, 29, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 45, 46, 48, 56, 64). Cîteva texte îl urmăresc pe cioban și după momentul săvîrșirii dreptății : Costea adună resturile turmei și fie se întoarce la stînă unde-și reia treburile obișnuite (6, 8, 16, 17, 18, 44, 60), fie se îndreaptă către munte (9, 31, 51, 62). Uneori sfîrșitul baladei este marcat de moartea cățelei năzdrăvane (21, 24, 59), alteori de ospățul oferit de învingătorul Costea ciobanilor săi (4, 5, 49, 50, 57)[25].

Cu totul izolat, într-o singură variantă, după ce primește mulțumirile „Domnului țării" pentru a fi izbăvit lumea de „Moș Fulga blestemat/Mîncătorul oilor/Frica negustorilor/Și biciul săracilor" — 3, Costea acceptă să fie cununat de domnitor[26]. În sfîrșit, într-o altă variantă, Costea înfățișîndu-se împăratului ca „să-l judece" pentru faptă (remușcare ? așteaptă onoruri ?)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este concediat în grabă de acesta nu însă fără o urare obscură, rod neîndoielnic al unei contaminări : „Du-te acas' cu sănătate/Cînd te-o bate vîntu-n dos/Să umpli lumea de miros/Cînd te-o bate vîntu-n față/Să umpli lumea de dulceață" (7) !

Balada „Costea" este deci o dezvoltare epică țesută în jurul unor întîmplări relativ banale : jefuirea unei stîne și pedepsirea răufăcătorilor, fapte pe deplin compatibile cu viața curentă a stînelor noastre pe un spațiu istoric întins [27].

Conflictul dintre cioban și tîlhar [28] este *întotdeauna* rezolvat în defavoarea celui din urmă. Din acest punct de vedere balada este perfect unitară. Relația dintre cei doi eroi capătă însă semnificații diferite în funcție de sensul în care se îndreaptă simpatia cîntărețului popular.

Sub acest raport se pot distinge *două* grupuri principale de variante, inegale numeric, reprezentînd *straturi epice diferite ca vechime.*

Grupul I — bine cristalizat ca mentalitate, exprimă fără rezerve punctul de vedere păstoresc. Către Costea se îndreaptă fără rezerve simpatia cîntărețului popular. În cadrul acestui grup există totuși elemente de diferențiere care nuanțează lumina aruncată asupra caracterelor celor doi eroi :

a) Astfel, o categorie de variante (5, 13, 15, 17, 19, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 49, 55, 59) ne arată cum între cioban și hoț se stabilesc, în mod deliberat, anumite raporturi decurgînd din necesitatea satisfacerii reciproce a unor interese ; Costea îi oferă lui Fulga — respectiv lasă vorbă ciobanilor să i se ofere acestuia — „O mioară de frigare/Pastramă de perpeleală/Și urdă de igurțeală/O butelcă de rachiu/Și vreo cinci oca de vin" (4) ; în schimb, Fulga se obligă a-i feri turma atît de pornirile prădalnice ale propriei cete, cît și — poate — de vătămări din partea altor răufăcători [29]. Se încheie în felul acesta un contract verbal — sau *tacit*, uneori — între două părți ale căror interese divergente izvorînd din moduri de trai diferite (pe de o parte ciobanul preocupat de prosperitatea turmei și avînd pentru aceasta nevoie de un spațiu lipsit de insecuritate, pe de altă parte hoțul, individ care prin însăși activitatea lui de zi cu zi creează în juru-i o zonă primejdioasă activității productive) nu exclud posibilitatea unei înțelegeri : „Auzi, Fulga, dumneata,/Ieu, frate, îți dăruiesc,/O mioară de căldare/Ș-un berbece de frigare/Și-un caș bun din stricătoare/Și unul din prepeleag/*Să-mi păzești turma cu drag*" (30) sau : „Eu, Fulgo, cînd oi veni/Pe tine te-oi mai cinsti/Da să pui tu ceata ta/*Să-mi păzească turma mea*" (31) ; și mai limpede ideea învoielii apare în varianta 17 : „— Foicică măr dungat/Și pe la tine am dat/Verde-verde mărăcine/Ca să mă-nțeleg cu tine/*Să nu-mi faci vre o pricină*/Să-ți dau o mioară de căldare/Și-un berbece de frigare/Pastramă din prepeleac/ Care e la voinic drag / Cașcaval din comănac. / Și Fulga îi mulțumea / Și din gură îi spunea : / —Du-te, Costeo, dumneata / Tîrguie marfă cît-oi vrea / *Că văd eu de turma ta...*". Se pornește deci de la o înțelegere impusă de necesități și de la sentimente de încredere mai mult sau mai puțin relative și reciproce (în varianta 5,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rezerva lui Costea este manifestă : în ciuda învoielii el atrage atenția ortacilor : „Alei, voi ciobanilor / Ai mei frățiorilor / Voi aminte să luați / Și de oi să-mi căutați / Să nu vie cel hain / Fulga, hoțul, Fulg bătrîn" etc.).

Ideea bunelor relații dintre cioban și tîlhar este completată atît de pasaje din variantele citate, în care se arată că ciobanul și hoțul se cunosc cumva din tinerețe, ceea ce conferă oarecare adîncime legăturii lor : — „Fulga hoțul, Fulg bătrîn / Fulg bătrîn de miez de noapte / Hoț ca el nu se mai poate / Eu bine l-am cunoscut / Noi că am copilărit / Amîndoi am flăcăit / El s-o dus în haiducie / Eu m-am luat de ciobănie" (5), cît și de alte variante (2, 46, 54, 57), care precizează că ciobanul a fost pe vremuri „haiduc" și că relații strînse l-au legat de Fulga odinioară : — „Noi frățiori amîndoi / Nu ți-am făcut nici un rău / Amîndoi c-am haiducit / Eu m-am lăsat de haiducie / Și m-am luat de ciobănie / Tu te-ai luat de mișălie" (57). Într-o serie de variante, Costea este atît de mulțumit de schimbul făcut (ciobănie contra „haiducie") încît nu ezită să facă prozelitism, cînd cu argumente logice : „Alei, nene, Fulg bătrîn / Lasă-te de haiducie / Vin' cu mine-n ciobănie / Căci mai bine-o să ne vie" (10) ; — „Lasă-te de haiducie / Vin' cu mine-n ciobănie / Că e mare negustorie" (42) [30] etc. ; cînd cu forța, ca în finalul — foarte vizual — al variantei 42 în care Costea îi face ciobani pe acei din „haiducii" prinși care îi sînt pe plac : — „Dară Costea ce-mi făcea ? / P'în haiduci că se plimba / Și pe care că-i plăcea / Glugă de gît că-i punea / D'în haiduc cioban făcea / Și pă care nu-i făcea / Frumos capul că-i tăia". Potrivit baladei, reversibilitatea condițiilor sociale (tîlhar-cioban) *ar fi deci un fapt* [31].

b) Momentul de concordie capătă deosebită strălucire în variantele (1, 3, 39, 44) în care Costea îi oferă lui Fulga cele necesare traiului nu din calcul (îți dau — îmi dai) și nici din obligația morală izvorîtă din amintirea unui trecut comun (ca în variantele 47 și 57), ci din mărinimie absolută. În aceste variante, Costea se arată a fi un sentimental imprudent. Înduioșat de mizeria lui Fulga („Iară Costea cum mergea / Cu Fulga se întîlnea / Fulga cel cu barba neagră / Și cu mintea neîntreagă / Necăjit și obosit / De trei zile flămînzit / — Alei, Fulg, dragul meu ! / Să faci cum ți-oi zice eu. / Mergi la stîna mea cu bine / Să-ți iei un dar de la mine / Trei mioare de frigare..." etc. — 1) el se declară gata să-l primească în ospeție pe „haiducul" lipsit de adăpost : — „Rău îmi pare, Costeo frate, / Că te duci așa departe / C-ai plecat tocma-ntr-o marți / Colo-n schelă la Galați / Că la tine m-am gîndit / Și-alt conac [32] nu mi-am gătit. / Costea, măre, d-auzea / Lui moș Fulga răspundea : / — Du-te neică-n stîna mea / C-am un miel de opt oca / Numai pentru seama ta / Și am lapte și am caș / De mîncat, pentru drumași" — 3.

c) În sfîrșit, o ultimă categorie de variante (4, 6, 7, 9, 14, 16, 18, 20, 23, 24, 45, 54, 63) *ignoră* motivul epic al bunelor relații dintre cioban și tîlhar, absență ce lipsește textul respectivelor variante de un principal element generator de tensiune : înșelarea încrederii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În toate variantele grupului I (face excepție numai ultima categorie: c.), Fulga, nesocotind împrejurări care ar trebui să-i impună o atitudine leală (învoiala pe care ambii eroi se obligă să o respecte, oferta generoasă a ciobanului, uneori, în plus, faptul de a fi copilărit sau „haiducit" cîndva împreună) își îndeamnă ceata, barbar și irațional, să prade turma„... jumătate / jumătate-a treia parte" (4).

Furtul este săvîrșit cu meșteșug subțire. Printr-o manevră dibace este amăgită vigilența cîinilor lui Costea: tîlharii — „P'în păduri se risipea/ Alții ca lupchi-mi urla / Alții ca cîinii lătra / Cîinii din tîrlă-ntăr'ta / Și-n păduri se risipea / ", în vreme ce „C-alții p-altă parte-mi da / La tîrlă că se ducea" etc. (59).

Prin gestul său Fulga exclude violent posibilitatea perpetuării bunelor raporturi între el și cioban.

Costea are vederi largi. El înțelege nevoia și primește să i se ia din bunuri atunci cînd este vorba de satisfacerea trebuințelor cuiva aflat la greu. Ceea ce-l scoate din fire este însă jaful monstruos, nejustificat, disproporționat: — „Nu m-ai furat cum se fură / N-ai luat una, n-ai luat două / Mi-ai luat turma drept în două / Tot fruntea berbecilor / Nădejdea stăpînilor / " (45 — asemănător și 56 și 10 aparținînd subgrupului 1 pe care îl vom analiza mai jos). În același timp însă, purtarea lui Fulga este resimțită ascuțit de cioban ca un act de trădare [33] cu atît mai dureros cu cît el, Costea, se dovedise omenos și încrezător. Dramei exterioare, dezastrului material, i se adaugă astfel o dramă pur sufletească: Costea trăiește pe lîngă durerea de a se vedea lipsit de turmă (sau de o cîtime importantă a ei), obiect al trudei și afecțiunii sale, și amărăciunea deziluziei. Vajnicul, puternicul Costea se tînguie deprimat: — „Furce, Furce, frate dulce / Dar tu cum te-ai îndurat / De-așa tare m-ai prădat? " (20).

Durerea, dezamăgirea, revolta față de abuz și lăcomie, setea de răzbunare, se concentrează și se descarcă totodată în ferocitatea cu care Costea își face dreptate. Ajungîndu-l pe Fulga „...Costea năzdrăvan, / Puiuleț de iortoman / Cîn cuțitul învîrtea / Întîi capul îi tăia / Apoi corpul despica / Trei cesvîrtii că-mi făcea / Și-l da Ursii de-l mînca / Cîte-un oscior alegea / Și pe foc le grămădea / Pînă tot scrum se făcea / Și de-acolo le lua / Și-ntr-o piuă le pisa / Și în vînt le spulbera / Ce-o lăsa pe urmă vîntul /Să mănînce și pămîntul" (2).

Am definit grupul I prin ideea fundamentală, caracteristică tuturor variantelor pe care le înglobează: apologia ciobanului și înfierarea hoțului. În toate aceste variante, elementul variabil și determinant este ciobanul; luînd de la o categorie de variante la alta înfățișări deosebite, el luminează diferit figura sumbrului său partener — de altfel în mod constant perfid și laș, indiferent de efectele combinatorii ale contextului. Dacă în cadrul variantelor acestui grup deosebirile dintre întruchipările ciobanului sînt de ordin *calitativ* (ciobanul prudent, inițiator al învoielii; ciobanul generos; ciobanul cu trecut „haiducesc" — toate, ipostaze sociale și morale care, fără a se exclude, nu se suprapun), modificările corespunzătoare suferite de Fulga sînt doar de natură *cantitativă*, de ordinul nuanței: Fulga apare mai mult sau mai puțin odios, în funcție de valorile cu care este dotată persoana ciobanului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Simpatia de care se bucură Costea, ciobanul căruia i s-a furat turma, se explică în primul rînd prin originea baladei. Balada a fost creată — foarte probabil — în vechiul mediu păstoresc; totodată, vorbind minuțios despre viața ciobanilor, se adresa în primul rînd acestora. Exprima prin urmare și apăra punctul de vedere păstoresc. Chiar fabuloasa bogăție a ciobanului Costea descrisă de aproape unanimitatea variantelor (*direct*: — „Are Costea oi cornute / Cîte pietricele-n munte / Are Costea berbecei / Cît vara ghiocei / Are Costea meluțele / Cîte vara viorele / Are Costea oi mărunte / Cîte pietricele-n munte / Și mai are Costea-mi are / Grajduri mari / Cu armăsari / Grajduri mici / Cu iepe murgi / Jumătate arăpești / Jumătate țițomești" etc. — 60, *sau prin metafore decodate*: „Pe cîmpul Tinechiei / Pe zările cîmpiei / Răsărit-au florile / Odată cu zorile / N-au răsărit florile / Odată cu zorile / Ci paște Costea oile / Și-are Costea mielușei / Cît în lume brebenei / Și-are Costea meluțele / Cîte-n luncă viorele / Și-are Costea berbecei / Cîte frunze sînt de tei" — 62 etc.), este înainte de toate modul hiperbolic de exprimare — cu funcție apologetică — al unui om legat sufletește de păstorit [34], procedeu similar cu înălțarea în rang social (împărați, boieri, prinți) a personajelor populare, întreprinsă de creatorul anonim în colinde, orații de nuntă etc.; prin faptul descrierii turmelor lui Costea se realizează astfel o grandioasă imagine de inspirație pastorală a belșugului produs al muncii.

În ultimă analiză, balada în variantele pe care le avem în vedere nu tratează așadar decît opoziția dintre bunăvoință și reavoință și totodată dintre *munca productivă și distrugerea mișelească nu numai a roadelor dar și a însești condițiilor obiective ale acesteia* iar opulența stînei slujește ca factor de potențare a tragismului evenimentelor ce decurg din această înfruntare.

Opoziția în chestiune nu este un accident, o întîmplare excepțională, ea este unul dintre numeroasele antagonisme cuprinse în complexa țesătură a contradicțiilor sociale istoricește determinate. Această contradicție opune interesele unei colectivități imens de largi, intereselor unei minorități parazitare. Deci nu numai originea păstorească a cîntecului justifică ideea sa centrală — condamnarea hoțului — ci și faptul (în trecut frecvent și cu consecințe economico-sociale importante) că devastarea unei stîne și decimarea unei turme (indiferent de moment, dar negreșit într-o mult mai mare măsură în epoca mai veche cînd păstoritul era ocupația unui numeros grup social), constituie o acțiune distructivă, înfierată de popor ca atare. Această împrejurare explică și unitatea ideologică a baladei în multiplele ei variante, peste care, după cum vom vedea, numai cu greu și sporadic s-au depus straturi noi insuficiente de altfel pentru a-i schimba esența originară.

Conflictul dintre cioban și hoț caracteristic primului grup de variante, izvorînd din jefuirea stînei, este nucleul tematic ce servește drept cadru unor elemente de compoziție menite să îmbogățească substanța epică a baladei, ca: învoiala dintre cioban și hoț și încălcarea ei (prezentă în 16 din cele 50 de variante ale acestui grup), sugestii biografice referitoare la interferențe în trecutul celor doi eroi (prezente în 6 variante), disponibilitatea sufletească deosebită a ciobanului pentru hoț motivată numai prin

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mărinimie structurală (prezentă în 4 variante). Peste ideea fundamentală a condamnării jafului îndreptat împotriva unei colectivități muncitoare, se suprapune deci și ideea *stigmatizării încălcării unor elementare obligații morale.*

Aceste idei, prin însăși natura lor, prin ilustrarea lor foarte expresivă, par să indice în primul grup de variante — perfect unitar ca mentalitate — cel mai vechi strat epic al baladei *Costea.*

Peste acest strat s-au depus unele elemente noi, alcătuind variante ce constituie o categorie pe care convențional am numit-o,

Subgrupul 1. În linii mari, variantele pe care le-am încadrat în acest subgrup nu se deosebesc ca structură epică și ca sens general de cele aparținînd grupului I, fapt care a făcut posibilă citarea lor repetată cu ocazia comentării grupului I; regăsim aici și motivul învoielii (10, 21, 41, 42, 56, 62), și aluzii la trecutul aventuros al ciobanului (42), și jefuirea stînei etc.

Gruparea separată a acestor variante, în ciuda unor suprapuneri esențiale cu variantele *Grupului I*, a fost însă determinată de unele încercări — palide — de a *justifica* acțiunea lui Fulga.

Astfel, o parte din variantele aparținînd acestui subgrup (8, 10, 21, 41, 42, 51, 62) încearcă să-l prezinte pe Fulga în culori mai puțin defavorabile. Fulga pradă stîna lui Costea sub presiunea cetei care-l amenință cu moartea :—„Dare Fulgo, Fulg bătrîn / Înșelător de nouă țări / Ce tu mări, *nc tot minți* / De trei zile și trei nopți / *Numai cu porumbiei copți* ? / Fără licurici de foc / De frica lui Busuioc. / Noi, frate, ne-om supăra / Și prin lăncii te-om lua / *Și pe tine te-om mînca*" (41). În acest chip, deși Fulga patronează fără a schița vreun gest de protest acțiuni care mențin fără rezerve conceptul de tîlhărie în planul baladei, răspunderea care îi revine pare întrucîtva mai mică : inițiativa faptului nu-i aparține.

Pe o linie asemănătoare se situează și varianta 29 al cărui punct de plecare — bagatelizant — este un rămășag pe care Costea și *Furga* îl fac într-o cîrciumă. Costea — lăudîndu-se cu cîinii săi pe care nimeni nu-i poate înșela — și Furga — ce se fălește cu ceata lui în stare să fure pe nesimțite „Cînd oile aromesc / Cînd cîinii mi-s atipesc / ", se hotărăsc să-și încerce norocul într-o competiție. Furga cîștigă, iar Costea, indispus de întorsătura nefavorabilă, îl ucide. Teoretic, comportarea prea puțin „sportivă" a lui Costea ar trebui să dezavantajeze portretul moral pe care, în mod necesar, textul de față, în ansamblu, îl zugrăvește ciobanului. În ciuda acestor premise, varianta 29 urmează totuși cu fidelitate tiparul *Grupului I* de variante : Costea va rămîne victimă iar Furga agresor. Inconsecvența este vizibilă, ea izvorăște din împrejurarea — frecventă în folclor — că intervenția modificatoare mai mult sau mai puțin conștientă a autorului variantei — nesatisfăcut de modelul existent — nu a fost sprijinită de o capacitate creatoare în măsură să asigure unitate și coerență textului rezultat din reelaborare parțială sau din contaminare ad-hoc. La aceasta se adaugă în cazul de față și o determinare psihologică. Dominanta baladei o constituie repulsia față de jaful săvîrșit din plăcerea violenței și față de batjocorirea omeniei ; de aceea, inter-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pretul popular nu poate inversa raporturile în baladă fără a renunța la condamnarea acestor excese, condamnare ce constituie rațiunea de bază a existenței baladei.

Într-un fel, *Subgrupului 1* i se integrează și varianta 56 care opune tendinței de absolutizare a punctului de vedere păstoresc (exprimată de variantele grupului I), tocmai o încercare de relativizare a lui. Astfel, pe de o parte, Fulga îndemnîndu-și ceata la jaf afirmă :—„Doar n-o mai fi cu păcat / Că le iau de la un *frate* / Oi fi avînd și eu parte / Să facem și noi bucate" (ce înțeleg exact prin „frate" Fulga și Costea — frate bun? frate = tovarăș? — contextul nu precizează). Pe de altă parte, Costea își destăinuie temerile : „Fulga are și voinici / Care nu mai e p-aici / Mai vreo patruzeci și cinci / Numai cată că mi-e *frate* / Umblat-a-n străinătate / Mi-e că-mi ia oile toate" ! Opoziția între cele două mentalități se exprimă în înțelegerea neconcordantă a drepturilor aferente calității de „frate" ; Fulga socotește că de la „frate" poate lua, pe cînd Costea se teme că tocmai neglijarea obligațiilor fraterne îl va face pe Fulga să-i ia oile.

Față de *Grupul I*, variantele *Subgrupului 1*, fără să prezinte deosebiri esențiale, conțin totuși sugestii vizînd micșorarea vinovăției lui Fulga și, implicit, relativizarea valabilității poziției morale a ciobanului. Această tendință capătă o formă mai precisă în variantele care constituie ceea ce am numit *Grupul II* și care reprezintă, după toate probabilitățile, faza mai recentă a evoluției conținutului acestui cîntec epic.

Grupul II este reprezentat de numai două texte : 25 și 32.

În varianta 25, Costea, plecînd la Galați, lasă vorbă ciobanilor să-i dea lui Fulga — de va veni : — „O mioarî di căldari / Ș-încî una di frigari / V'o șapti fălii de caș / Și mai dă și la oltași". După plecarea lui Costea, Fulga își face apariția și, surprinzător, cere ciobanilor să-l urmeze cu turma în codru :—„Dar voi, mări, scutarilor / Și voi, mări, ciobanilor / Turma întreagî s-o luați / După mîni sî plecați". Cutezanța lui Fulga rămîne neexplicată în contextul propriu-zis. De aceea, însuși interpretul simțind lipsa de motivare se întrerupe și dă lămuriri : „Cî Fulga ăsta argățisî la Costea cîțiva ani, la pont". Explicația este vagă ; totuși, din ea se poate deduce că Fulga va fi avut asupra turmei lui Costea anume drepturi pe care acum și le revendică. Fulga ar fi deci un revoltat (a muncit pentru Costea, dar n-a primit compensația care i se cuvenea, se sugerează) decis să-și facă singur dreptate într-un fel sau altul. În rest, varianta nu se deosebește de modelul general (grupul I) : după ce „scutarii", fideli, refuză propunerea lui Fulga („Ordinul nu l-oi călca / Ție Costea ți-a lăsat / O mioarî de căldări" etc.) acesta pradă stîna ; Costea se întoarce și află cele întîmplate ; îl găsește pe Fulga, îl mustră („Cî io ție ți-am lăsat / O mioară de căldare / Ș-încă una de frigare / Vr'o cîțiva felii de cași / Ca să dai pi la ortași / Tu mări te-ai apucat / Scutarii mi i-ai bătut / În turmî tu ai intrat / Mi-ai rupt turma jumătati / Jumătati-a treia parti") și îl ucide.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În varianta 32 sugestia și aluzia vagă devin certitudine, exprimată limpede în versuri care justifică gestul lui Fulga prin drepturi izvorînd din muncă. Citățm integral textul :

Frunză verde de trei sfanț',
Astăzi luni și mîine marț'
Pleacă Costea la Galați',
Cu catîrii împovărați',
Numai ruble și cu sfanț'
Să cumpere sare oilor
Și opinci ciobanilor.
La tîrlă pe cin' lăsa?
Guda, căța bătrînă
Numai cu un dinte-n gură.
Dară Costea pîn' să-ntorcea
Oile jumătate le fura
Fulga, Fulga hoț bătrîn,
Oile jumătate le-a rupt.
Prin mijlocu luncilor,
La fîntîna turcilor,
Foaie verde, foaie lată,
Unde-a fost stîna odată,
Unde-i salcia cocoșată
Și ulmu aplecat,
Unde sta cașu atîrnat.
Cașu greu nu ierea
Numai de cincișpe oca.
Vîntu cînd trăgea
De vîrf l'apleca.
Foaie verde micșonea,
Costea di la Galați' se-ntorcea,
Drept la tîrlă se ducea,
De departe se uita,
Inima-n iel sfîrăia,
Cînd la oi să uita.
Jumătate nu ierea.
Dupe cai descăleca
Și din gură șuerea,
La Guda striga.
Guda la iel să ducea
Și iel odată ofta :
— Gudo, Gudo, căța bătrînă
Cînd te-am lăsat ieu la stînă
Cine te-a-nșelat
De oile ț-a loat?"
— Stăpîne, stăpîne,
Da n-am fost numai ieu cîine?
Acum am îmbătrînit,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu mai sînt bună de slujit.
Am fost și la tată-tău..."
Iel să năcăjea;
Iea să vălta,
În urma oilor o loa.
Peste Fulga că-m' da
În mijlocul luncilor,
Guda la Costea se-ntorcea
Și lu Costea îi spunea:
„— Oile le-am găsit
Și cu nime n-am vorbit."
Foaie verde micșonea
Costea pe cal încăleca
Și-l mîna de crăpa.
În mijlocu luncilor,
Ajungea la fîntîna turcilor,
La salcia cocoșată,
Unde-a fost stîna odată.
Iel du pe cal descăleca,
Bună ziua la un ciobănaș că da,
Că îi da și-l întreba:
„— A cui este stîna asta?"
„— Este-a lui Fulga, bătrîn,
Care este al meu stăpîn."
Iel din gură șuerea,
Toate oile zbierea,
C-ale lui să cunoștea că ierea
Cornute și aveau steluțe-n frunte
Fulga cînd șuerătura o auzea,
Cam frică-l ierea
Machia (sic), f... mamă-sa,
Asta o să fie Costea
De mi-a loat bine urma.
Costea la iel să ducea:
—„Fulgo, Fulg bătrîn,
De ce mi-ai furat oile din tîrlă?"
„— N-am furat pe ale tele
Și-am furat pe ale mele
C-am slujit la tat-tău pe iele".
Da Costea se-nfuria
Și din gură îi zicea:
„— De ce n'ai venit să ceri omenește
Să-ț plătesc negustorește?"
Mîna la brîu o punea,
Un pistol mare că scotea,
Patruzeci de gloanțe în ohlept îi da

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Și la umbra ulucului îl trîntea,
Biciul di la oblînc loa
Și în Guda că trăgea
Oile atunci că le-aduna.

În ciuda formulei de compromis pe care textul o practică, un fapt apare limpede : Fulga *nu* fură oile lui Costea, el și le ia doar înapoi prin forță și cu de la sine putere, oile „pe care muncise", oile lui.

Acum conflictul Fulga-Costea este net conflict de clasă, fundat pe opoziția de interese patron — exploatat. Prin aceasta Fulga capătă și o schiță de biografie, absentă aiurea : el nu a fost dintr-un început haiduc, ci sluga lui Costea-tatăl, și doar anume întîmplări l-au făcut să ia, apoi, calea codrului. Ciocnirea pe care o relatează balada are deci rădăcini în însăși stîna și relațiile care i-au legat cîndva pe oamenii de aici. Nu mai este vorba așadar de o agresiune externă, de un conflict exterior (cineva *din afară* atacă pe Costea și turma lui), ci asistăm la dezvoltarea pînă la ultime consecințe a unor vechi antagonisme lăuntrice ale minusculei societăți de la stînă. Ca urmare, nici stîna nu mai îmbracă înfățișarea senină și relativ patriarhală sugerată de variantele cercetate pînă acum (*Grupul I* și *Subgrupul 1*) în care personajele umane secundare serveau ca piese de decor, viața socială a stînei era nulă iar relația Costea — animalele favorite se impunea pe primul plan ; implicit — și desigur involuntar — ni se atrage atenția asupra faptului că și stîna poate fi — și este — un teatru al contradicțiilor sociale fundamentale.

Nu pot exista dubii, prin forța contextului însuși, în legătură cu justețea revendicărilor lui Fulga. Costea-fiul nu numai că nu respinge, dar confirmă spusele haiducului, declarînd lămurit că „ar fi plătit", că ar fi compensat niște daune pe care nu le contestă.

Textul variantei este, parțial, consecvent. Astfel, se evită a se încurca pistele prin inserarea episodului învoielii (ce ar urma să fie încălcată), prin menționarea trecutului comun de haiducie (pe care Fulga ar trebui, inevitabil, să-l pîngărească) etc., Fulga apare și lovește brusc, între el și Costea cel tînăr nu există în prealabil decît resentimentul provocat de probabila ticăloșie a tatălui. De asemenea, Fulga nu procedează la deposedarea lui Costea pentru a oferi ortacilor posibilitatea unui nelimitat desfrîu gastronomic ca în majoritatea variantelor (*Grupul I* și *Subgrupul 1*), ci pentru a putea reveni la îndeletnicirea lui inițială. Redevenit păstor, Fulga își administrează ca atare turma (își bagă și „un ciobănaș" la stînă, ca ajutor !). Ideea de jaf — în sensul catastrofic ilustrat pînă acum — și ideea de turpitudine dispar din baladă.

În rest însă, după cum lesne se poate vedea, textul păstrează intacte structura și tonalitatea baladei în versiune clasică (grupul I). Fatal, Costea (fiul) rămîne „eroul pozitiv", care, de astă dată, opune dreptului elementar invocat de haiduc și procedurii faptului împlinit, soluția tocmelii. Asigurările de bunăvoință în tîrguială ar putea — dat fiind contextul — să pară fariseice, în realitate nici un temei faptic nu poate fi citat în sprijinul unei atari interpretări. Costea — evident — este prezentat într-o lumină net favorabilă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Trebuie să recunoaștem că ne aflăm în fața unei rupturi în consecvență, care se traduce prin prezentarea în paralel a două puncte de vedere neechivalente (la analiză strînsă devine limpede că punctul de vedere al lui Costea nu poate rezista unei raportări — efectuate din unghiul maselor — la punctul de vedere al lui Fulga care, răspunzînd înșelăciunii sau abuzului prin violență, își face dreptate), prezentare ce compensează, prin tratarea literară avantajoasă a personajului Costea, plusul care revine prin sens, prin conținut, punctului de vedere al haiducului.

Inferioritatea estetică și inconsecvența ideologică a variantei — reciproc condiționate — se explică printr-o situație analogă aceleia constatate în cazul variantei 29 (*Subgrupul 1*) : obligației, desigur autoimpusă, de a crea o operă literară care să-și nege dialectic modelul, autotul variantei 32 — lipsit de capacitatea artistică și luciditatea ideologică corespunzătoare — nu i-a putut face față decît în parte. Intenția sa — *adesea judecarea multilaterală a unei opere folclorice impune examinarea nu numai a realizărilor efective, ci și a intențiilor revelate uneori numai, sau aproape numai, prin comentarii ce însoțesc opera interpretată* (cazul variantei 25) — rămîne însă semnificativă și demnă de atenție.

★

2. *Motivul oii și al căței năzdrăvane*

Costea nu este, după cum am arătat, numai stăpînul unor turme de oi grandios amplificate de fantezia populară, ci și posesorul unor animale fabuloase, înzestrate cu extraordinare însușiri.

A. Din puzderia anonimă a oilor se desprinde o mioară : „Nu-mi este în lume ca ea / În trup mi-e de șepte palme / Și-n cap mi-e cu patru coarne / În vîrful corniței / Cîte-o piatră nestemată / De lumină noaptea toată / Pe lumina pietrelor / Lucea seama oilor ; / Cu linița zugrăvită, / Cu unghiile poleite / Cînd simte de vreme bună / Trage oile-n pășune / Cînd simte de vreme rea / Trage oile-n perdea" (10), uneori „... un berbecel / Cu copite / ghintuite / Cu liniță de argint / Face dîră pe pămînt" (18), alteori și unul și celălalt, berbecelul — strict decorativ, podoabă a turmei —, mielușeaua — de o productivitate monstră — („... *berbecul* mai mare / Și în turmă cel mai tare / Coarnele răsucite / Cu bițele aurite / Și în vîrful coarnelor / Lucea steaua stelelor / Lucea piatră nestemată / Ce plătea o țară toată / Și mioara tinerea / Și Neagra lăicuța / Care-avea în pulpa ei / Izvor de lapte cît vrei / Că umplea gălețile / În toate diminețile / Și umplea ciuberele / Cam în toate serile" — 29).

În varianta 2 — unică din acest punct de vedere — se sugerează că atributele deosebite ale „oceșichii", conducătoarea turmei, nu țin de supranatural, ci sînt mai de grabă rodul experienței și al vîrstei : „Și mai are Costea, are/O mieluță ocheșea /Nu este în turmă ca ea/Cînd e vremușoara rea/Trage oile-n perdea/Cînd e vremușoara bună/Trage oile-n pășună/Ea le duce, ea le-ntoarce / Ea le poartă pe soroace / Ea le poartă că-i bătrînă/ Și-i mătușă mare-n stînă / Și oițele mai toate / Îi sînt fete și nepoate".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Investirea cu atribute excepționale a oii, procedeu prezent în aproape toate variantele baladei [35], se încadrează în tradiția noastră general folclorică care acordă oii o adîncă venerație, decurgînd din credința că acest animal este sfînt, dotat cu daruri nefirești [36], credință la rîndu-i generată, în ultimă analiză, de valoarea economică imensă a animalului. Dar această implicație este îndeosebi (adevăr valabil în orice condiții, inclusiv — și mai ales — în epoca mai recentă cînd vechile credințe superstițioase și-au pierdut vigoarea) expresia afecțiunii ciobanului pentru animalele sale. De aici insistența deosebită cu care, și în balada *Costea*, cîntărețul anonim revine în punctele nodale ale desfășurării dramatice asupra oii năzdrăvane.

Acest simbol fantastic și strălucitor al turmei a fost socotit necesar în economia cîntecului. Simpla turmă de oi și ale ei pățanii nu au părut suficiente; a fost simțită nevoia unei individualizări, a unei personificări, nevoie izvorîtă poate și din setea de concret a cîntărețului popular. Astfel, rolul epic activ al „oceșichii" este nul; doar prin aventura care i se impune de către tîlhari (răpirea sa o dată cu turma, sacrificarea etc.), ea exercită oarecare influență asupra desfășurării baladei, stîrnind deznădejdea ciobanului: „Mare-mi este ciuda mea / De nimica rău nu-mi pare / Ca de oaia rucărea (oaia năzdrăvană — n.n.) / Cum n-a stat și n-a mai sta" — 4 — sau: „ — Mi-l luași mielul, mioara / Mi se rupse inimioara / P'ele două să le dai / Că altfel o să te tai. / Pe acelea le tăiase / Inimioara de-i secase" (13).

B. Peste mulțimea de cățelandri și zăvozi de la stînă stăpînește, pe temeiuri matriarhale, Dolfa, Dolca, Doalfa, Dulfa, Duolfa, Olga, Ursa sau Fîlfa [37], „Năzdrăvană pricepută / Mama veche-a cîinilor / Și ciuma tîlharilor / Bătrînă peste măsură / Fără colț de dinte-n gură" (5), „Ursa, cățea bătrînă / Colăcită-n vatră-n lînă / De bătrînă ce era / Păr pe ea nu mai avea / Mi-o ploua pe pielea goală / Ustură la inimioară" — (2), ajutată uneori de fiorosul Togan, Tohan sau Potlogan „Cîine d-un an / Cu capul ca de cîrlan" (60) — auxiliar lipsit de importanță epică.

Dolfa a slujit, din tată-n fiu, la ciobani cărora le-a păzit cu credință turmele. Cu acest prilej însă — lovitura lui Fulga — bătrîna cățea nu-și mai face datoria.

În unele variante (41, 51, 55) din capriciu; nu a primit hrană îndestulătoare și de aceea refuză să mai presteze serviciul: „Ciobanii ce mi-a făcut?/A mîncat, s-a săturat/Îmbucătură nu mi-a dat / Nici eu, frate, n-am lătrat" (55). În alte variante, dimpotrivă, a mîncat prea mult și, ghiftuită, ațipește: „Că Dolfa, cățea bătrînă / A mîncat, s-a săturat / După stînă s-a culcat / Sama de oi n-a luat" (16).

În majoritatea textelor însă, cățeaua își justifică în fața ciobanului pasivitatea prin argumente solide: bătrînețe, miopie, schimbarea vremii, ploaia, vîntul înșelător, viclenia inimaginabilă a hoților a căror stratagemă o descrie divulgînd totodată și numele căpeteniei acestora. Episodul explicației între Dolfa și Costea este îndeobște savuros prin culoare și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

notație realistă, de pildă aerul spășit al Dolfei (Guda) : „Iată, măre, că-mi venea / Cum venea, Guda, venea ? / Venea cu capu-mpilat / Vedea bine c-a stricat" (13).

Costea însă, furios, brutalizează pe vinovată și o trimite (uneori după ce-i dă de mîncare — să prindă puteri--12, 30, 33 etc.) pe urma tîlharilor (de remarcat adevărul psihologic al reacției lui Costea). În majoritatea baladelor, Dolfa se luptă eroic cu bandiții pe care singură (16), sau împreună cu Costea, îi răzbește.

În variantele 21, 24, 50, 59 bătrîna căței, victorioasă, își găsește un sfîrșit burlesc : moare înghițind berbecul cu care o răsplătește stăpînul pentru frumoasa ei ispravă.

În planul epic al baladei, cățeaua năzdrăvană ocupă un loc important : ea este un personaj activ, al treilea personaj de prim plan după Costea și Fulga. Față de oaia năzdrăvană, obiect superb, cu funcție simbolic-apologetică și ornamentală, prezentată cu *duioșie* și *emoție*, cățeaua năzdrăvană, apropiată prin însușiri de planul uman, participantă direct la acțiune, este tratată *aspru*, cu *duritate*. Deosebirile în tratarea poetică se datorează pe de o parte faptului că afecțiunea ciobanului — și, transpus, a cîntărețului — cunoaște o anume ierarhizare : *oaia*, prețioasă prin bogatele daruri ce le oferă, blîndă și obedientă prin fire, concentrează tot ceea ce este mai bun și mai cald în afecțiunea ciobanului, *cățeaua* rămîne un simplu auxiliar inteligent, folositor dar prozaic. Pe de altă parte, aceste deosebiri sînt o urmare a împrejurării că în timp ce planul fabulos al oii este strîns legat de o serie de vechi credințe, fapt ce condiționează o tratare poetică desprinsă de universul strict real, distanțată, — planul căței năzdrăvane este cel al unei ficțiuni pur poetice, este un mod convențional de a interpreta datele realității nemijlocite.

Motivul oii și căței năzdrăvane creează în cadrul baladei o diversiune lirică care îmbogățește textul și punctează în mod fericit, prin atmosfera ușor fantastică pe care o crează, realismul crud al conflictului central.

★

În concluzie :

a) Balada în ansamblul variantelor ei condamnă vehement *tîlhăria* îndreptată împotriva unei colectivități productive și *lipsa de lealitate*. Întreaga desfășurare epică, toate detaliile, — imensitatea turmelor lui Costea, generozitatea ciobanului, prestigiul său fizic (ca un Herakles el biruie fără efort și dintr-o dată întreaga ceată de tîlhari), mizeria morală a lui Fulga, răpirea oiței năzdrăvane, preferata ciobanului, atrocitatea actului de justiție final etc. — sînt subordonate acestei idei.

b) Punctul de vedere ideologic unitar, numărul mare de variante, faptul că slujește de suport episoadelor și detaliilor adăugate vizibil ulterior și adesea stîngaci (vezi *Subgrupul 1* și *Grupul II*), indică în *Grupul I* forma cea mai veche a baladei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

c) Balada — *Grupul I* — reflectă un antagonism social determinat, care opune pe cel care muncește celui care fură. În condițiile societății întemeiate pe exploatare, fără a fi fundamentală, aceasta nu este o contradicție neglijabilă.

În schimb, *Grupul II* de variante sugerează aspecte ale unui antagonism de prim plan: contradicția dintre exploatat și exploatator; autorii și interpreții acestor variante mai recente (în special varianta 32) îndemnați de realitatea socială pe care o suportau au motivat spontan intriga baladei prin fenomene acute ale luptei de clasă.

Această împrejurare impune o concluzie teoretică generală: *o schemă de desfășurare consacrată — epică în speță — poate avea în literatura populară* (ca și în cea cultă) *semnificații profund deosebite și chiar contradictorii, în funcție de tratarea ei concretă.*

d) Fundamentul realist al baladei — ce servește drept cadru, între altele, și unor prezențe fantastice (mielușeaua, berbecelul, cățeaua) —, îmbinarea armonioasă, prin alternare echilibrată, a momentelor epice cu interludii delicat-lirice, confirmă în această baladă, cu numeroase variante de mare frumusețe (v. variantele 1, 3, 4, 5, 10, 29 etc.), capacitatea de creație a geniului popular.

NOTE

1 Materialul bibliografic este ordonat cronologic.

2 În jumătatea de sud a țării, variantele sînt atestate după cum urmează:

a) în reg. *Galați*, 6 variante, toate complete, bine închegate;

b) în reg. *Dobrogea*, 4 variante, dintre care una completă (22), alta simplu fragment, (43), iar ultimele două contaminate (42, 65);

c) în reg. *Ploiești*, 5 variante, toate complete;

d) în reg. *București*, 10 variante dintre care cinci se desfășoară după un plan epic bogat (3,4,10,22,60), trei sînt mai sărace (44,45,54), iar două degradate;

e) în reg. *Argeș*, 12 variante complete și bogat desfășurate;

f) în reg. *Oltenia*, 13 variante, cu o singură excepție (37), toate complete;

g) în regiunea *Banat*, 7 variante dintre care 4 degradate (27,28,44,52).

În jumătatea de nord a țării sînt atestate izolat cîteva variante distribuite după cum urmează:

a) reg. *Hunedoara* — 1 variantă

b) reg. *Cluj* — 3 variante

c) reg. *Iași* — 1 variantă

d) reg. *Bacău* — 1 variantă.

Variantele nordice apar mult mai palide; dezvoltarea redusă a elementelor epice determină un oarecare schematism în construcție, dar și o tonalitate mai sobră.

3 Variantele 3,5,6,13,15,21,23,34,35,37,41,49,51. De exemplu: „Er Costa mi se-ntorcea/ La Cornul Buzăului/ Din susul Călmăului/ Stîna de și-o ridica/ Turmele de-și aduna/ Și la munte le pornea" (3), ori: „Stînile că le strica / Și la munte că-mi pleca / Acolo stîni își făcea" (21), ori: „Foaie verde solz de pește / Umblă Costea, călărește / Călărește-n chip domnește/ Loc de stînă nu găsește/ Loc de stînă că-mi găsea/ La Măgura scopilată/ Und'a mai fost el odată" (51).

4 Fac excepție doar variantele 7,18,29,45,47,61.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

5 „Sare moale la mioare/ Bolovani pe la cîrlani/ Și opinci pe la ciobani" (48); „Tărîțe pe la oițe/Și la miei/ Mălai de mei/Că-i vedea mai mititei" (56); „Gluge mari/La cei zărari/Și opinci/ La cei voinici" (5); „Și opinci pe la ciobani/ Și tutun pe la văcari" (46); „Și ițari la cei ciobani/Și ciubote la scutari" (16); „Cîte-o cioabă de căldare/Face ciobanii de mîncare" (60); „Și zgardă dulăilor / Și cisme vătășeilor / Căpestre cîrlanilor" (41); „Sărici pă la mari scutari" (25), etc. etc.

6 Acte și documente atestă marea însemnătate comercială a Galaților în trecut. Aici se construiseră — încă din 1759 — „schele"; din Galați se exportau în toate direcțiile produsele țării: grîu, lemne, oi, sare; în Galați se construiau vase, se înființau oficii consulare străine, se stabileau comptuoare comerciale. Aici se întîlneau negustori veniți din toate părțile lumii (N. Iorga, *Istoria comerțului romînesc, Epoca mai nouă*, București, 1925, p. 48,63, 106,125,147,154,194). Este foarte probabil ca la Galați să se fi ținut încă din cele mai vechi timpuri tîrguri cu produse din afara și dinlăuntrul țării. St. Meteș în ale sale *Relații comerciale ale Țării Romînești cu Ardealul pînă în veacul al XVIII-lea*, Sighișoara, 1920, p. 120, citează din *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, VIII, p. 347, numele unui oarecare Mathias trimis de brașoveni la *13 iunie 1546*, să cumpere 3 buți de vin „muscatello" de la *Galați* sau Chilia. Într-un privilegiu acordat de Grigore Ghica bîrsenilor la 1 martie 1740 se prevedea că: „...pentru miei, cergi, burți ce s-ar aduce la *Galați* și la alte tîrguri de vînzare să fie scutiți de vamă, mortasipie, pîrcălabie" (N. Iorga: *Studii și documente*, VI, p. 440—441). În *Galați* exista încă din prima jumătate a secolului al XVII-lea un consulat ardelean a cărui menire era — între altele — să apere interesele *mocanilor* veniți cu turmele la iernat în Dobrogea (G. Vîlsan, *Mocanii în Dobrogea la 1645*, „Graiul Romînesc", II (1928), nr. 3). De asemenea N. Iorga (*Studii și documente*, X, cap. *Bîrsanii păstori*, p. 560) afirmă: „Acești coloniști ardeleni cu zeghe albă și căciulă pătrată, mare, care nu s-au schimbat ca îndeletnicire, port și datini pînă în ziua de astăzi, își treceau vremea și-și cîștigau hrana numai cu păstoria de oi, cu îngrășatul porcilor, cu cărăușia poate. Bîrsanul și mocanul vindeau oi, brînză, cașuri, lînă, cergi, curci și coborau călări cu aceste mărfuri pînă la *Galați*..."

7 Nu se poate nega stabilitatea remarcabilă a rimei „marți — Galați" și a versului „Azi e luni și mîine-i marți". O demonstrează prezența lor și în afara baladei *Costea*. Astfel, variante ale altor cîntece epice, *Soacra rea* de pildă, încep: „Azi e luni și mîine-i marți/Poimîne-i tîrg la *Galați*/ Și tot feciori de-mpărați/ Și mergea și Chipăruș/Chipăruș fecior de sîrb" etc. (*Monografia județului Tîrnava-Mare*, Sighișoara, 1944, p. 464); de asemenea *Nevasta vîndută*: „Azi e luni și mîine-i marți/ Mare-i tîrgu la *Galați*/ Și ei mîndru s-or gătat/ Și la tîrg că or plecat" etc. (A.I.E.F. fișa i. 25692, iar interpreta ignoră — vezi adnotările la fișă — balada *Costea* l). Rima *„marți-Galați"* se regăsește și în texte lirice, de exemplu: „Azi e luni și mîine-i marți/ Om fugi peste *Galați* / Ș-om trăi necununați/Ș-om zice că sîntem frați" (A.I.E.F. i. 18084; vezi de asemenea A.I.E.F. mgf. 550 g: Leșu-Năsăud; Mușlea: *Schei de la Cergău și folclorul lor*", p. 42: Cergău, r. Mediaș, reg. Cluj; Marian, *Hore și chiuituri*, p. 114, Stupca, r. Fălticeni reg. Suceava; Pop-Reteganul: *Trandafiri și Viorele*, p. 53: Uriul de Sus, r. Dej, reg. Cluj,; Friedwagner, *Rumänische Volkslieder...*: Straja C. Porumbescu, r. Gura Humorului, reg. Suceava; A.I.E.F i 10.433: Covăsinți, r. Arad, reg. Banat etc. etc.).

Pe de-o parte însă este evident că nicăieri prezența Galaților nu este mai justificabilă istoricește decît în balada *Costea*. Pe de altă parte, în variantele cîntecelor epice — *texte comparativ mai stabile* — sus citate, Galații (cu sau fără rima „marți") apar rar; locul vinderii nevestei nu este în mod necesar același ci — Țarigrad, Borșa, Cluj etc. — el se schimbă aproape de la o variantă la alta. Nu pare deci imposibil ca fericita combinație, de oarecare răspîndire, „Azi e luni și mîine-i marți" + vers terminat în „Galați", să descindă din balada *Costea*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

8 În unele variante ale baladei mai apar sporadic, în diferite momente ale desfășurării epice, și alte toponime : „cîmpul Tighinei (2,5,8,10,13,25,42,58), Tighenuța (13), Tighinița (25,45, 58), Tighioara (45), Tinekia (1,62), Tanghina (9), Tanchinuța (9), Tagenuțla (10,42), Tighinuța (51), Tighila (51), Tighena (54), Codrul Gherghiei (4), Codrii Ghenghiei (14), Ținutul Gherghinei (16), fîntîna Gengiei (49), măgura Gegiei (41), Băilești (13,33), Pitești (13,33), Valea Rea (13), Măgura Urzei (17), Măgura Oarziei (49), Fîntîna Oarziei (41), Codrul la Pandina (61), Cornul Buzăului (3), Malul Buzăului (59), Călnău (3), Dunărea (8), Munții Brahuiului (56), Valea Barăii (10), Pădurea Kinghina (25), Țara Moldovei (59), Măgura Kinghiei (60). Aceste nume, inorganic introduse în context, simple precizări circumstanțiale, nu pot avea — după toate probabilitățile — nimic comun cu geneza baladei. Ele sînt legate doar de existența respectivelor variante în speță, și par a fi semne ale evoluției în spațiu și timp a baladei.

9 Cel care păstorește oi proprietate a altcuiva.

10 Variantele 13,15,30,33,41,46,49,57.

11 „Patruzeci de clini bătrîni/Care păzeau pe la stîni/Ș-o sută de copîrștiol/Care umblau după oi (13) ; „Vr-o cincizeci de clini bătrîni/Care stau noaptea la stîni/Vreo trei sute de cățel/ Care păzesc la odăi" (6) etc.

12. Numai variantele 18 și 20 (ambele din nordul țării), mai modeste sub raport epic și stilistic, ni-l înfățișează pe Costea îngrijindu-se singur de oile sale, fără ajutoare.

13 Variantele 4,17, vorbesc chiar de mai multe stîni ; iar variantele 10 și 24 precizează că ciobanul are 9 și respectiv 7 stîni.

14 Uneori, Costea are previziunea dezastrului în vis sau altcumva : „Ipingeauna o-așternea /Frumos capul jos punea / Somnul dulce-l aromea/ Așa prin somn că-mi visa/ La turmă Fulga venea/ Fruntea oilor rupea" (5) ; „Puțin somnul înșela/Niște vise că-mi visa/Lui semne i se făcea /Peste noapte se scula/ Și la stînă că-mi pleca" (42) ; „Costea din Galați pleca / Reli semni-i se făcea/Iară Costea ce zicea ?/ Di cînd maica m-a făcut/ Așa semne n-am avut/ Fulga, mări, m-a sărăcit" (59) etc.

15., „Buzdugan în mîini lua/Și pleca din stînă-n stînă/Cu cîntarul la ciochină/La mulsoare de-ajungea / Bîrsanele că mulgea/Dar lui măre, nu-i venea/Nici lăptuțu la măsură/ Nici cașul la-nchegătură" (4).

16 Variantele 4,8,10,15,17,21,38,41,59.

17 Variantele 8,25,45,56,57,58.

18 Varianta 49.

19 Varianta 12.

20 Varianta 60.

21 Varianta 32.

22 Variantele 5,21,24,26,59.

23 Variantele 2,10,31.

24 Variantele 19,22,55,63. Acest deznodămînt tranzacțional, lipsit de grandoare epică, pare să indice o epocă mai recentă pentru momentul formării respectivelor variante — de altfel toate culese în ultimii 30—35 de ani. De pildă :
„Iară Fulga ce-mi făcea ?/Oile le aducea/Le-aducea, le număra/Cincizeci de oi că lipsea/Iară Fulga ce-mi făcea ?/De manta se dezbrăca/De curea se descingea/ Și la galbeni că-mi vărsa/ Oițele le plătea/Le plătea cît nu făcea/ Pînă Costea nu mai vrea" (63).

25 Nu au fost menționate variantele cu final incert (20, 30, 36, 54, 61) în care Costea își amenință numai adversarul, și nici variantele degradate (11,12,27,28,35,40,43,47,52,53,65).

26 „Și pe Costea-l logodea / Și pe Costea-l cununa/ Nuntă mare că-i făcea/De se ducea pomina/Tocmai colo-n Moldova/Lumea bea și veselea/Și lui Costa-i mulțumea" (3) — final triumfal de basm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

27 Spre exemplu : „Încunoștiințează întîiul birău al Bistriței, Martin Sultetius cu toți sfetnicii săi împreună, că în vara anului trecut, fiind oile sărăcimii pe munții Bistriței, niște romîni maramureșeni, în ceas de noapte au năvălit ca niște hoți peste staulele lor, au ucis multe oi, pe ei i-au schingiuit, căldările și alte scule le-au dus cu ei..." (Hurmuzaki, XV, nr. 2230, p. 1250, 6.III.1655). Multă supărare a avut nobilul Ștefan Rat din Făgăraș către 1674—1677, căruia niște „oameni răi" i-au prădat la „spartul plaiului" turmele pe care le avea pe muntele Berivoescul din Moldova (N. Iorga, *Studii și documente*, X, p. 152—154). Simion Stoica, vice-șpan din Maramureș, comunică bistrițenilor vestea despre niște furturi de oi săvîrșite de oarecari moldoveni care „au făcut multe hoții, atît față de oamenii dumneavoastră (ai bistrițenilor *n.n.*) cît și față de noi..." (Hurmuzaki, XV, nr. 2337, p. 1254, 26.VII.1756). Vasile Vodă Lupul al Moldovei spune despre jefuirea unor ciobani moldoveni : „... venind oamenii noștri din satul Vijnița, ținător de ținutul Cernăuțiului, plîngîndu-i-se că oameni de-ai dumneavoastră le-au dus oile din hotarul nostru legîndu-le ciobanii, luîndu-le sculele de fier și alte lucruri deosebite, ceea ce se vede a fi împotriva bunei vecinătăți" (idem n. 2257, p. 1203, 19.VIII.1651); tot Hurmuzaki XV, pentru același subiect vezi și nr. 778, p. 419, 22 sept. 1542; nr. 889, p. 479, 26 sept. 1550; nr. 905, p. 487, 12.VI.1552; nr. 1185, p. 636, 24.VIII.1569; nr. 2442, p. 327—328, 8.VI.1665; etc.

Nicolae Dragomir în lucrarea sa *Din trecutul oierilor mărgineni*, Cluj, 1926, sprijinindu-se pe mărturii directe, furnizează la rîndu-i numeroase informații — referitoare cel tîrziu la a doua jumătate a secolului trecut — în legătură cu hoțiile de acest gen. Astfel (p. 5—6) el arată că unul din motivele care i-au determinat pe oierii mărgineni să se strămute din munții Oltului în munții Moldovei a fost și teama de hoți. Aceștia din urmă „umblau în cete de cîte 10—20 de inși și chinuiau grozav ciobanii prinși : îi băteau de-i chiuneau, îi legau de picioare și-i atîrnau cu capul la vale în puțuri, ca să spună unde sînt ascunși banii, stricau totul, spărgeau căldări, burdufi, în care împlîntau securile..." (p. 18).

Ovid Densușianu consemna — în 1913 — în *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, p. 213, mărturia ciobanului Rus Strîmb (46 de ani) din Livezeni-Haței : „... și de-acolo am scăpat și am trecut printr-o pădure cale de o zi și acolo ni-o ieșit 11 hoți în cale și ni-o luat 5 miei și noi, cum am văzut, atuncea am sărit cu boatele pe ei și am scos mnieii di la ei tot ce atîta ne-am bătut acolo trei ceasuri și atuncia am prididit noi pe ei și cinci or rămas jos în vatră și 6 au scăpat cu fuga...".

28 Se impun unele precizări în legătură cu folosirea termenilor „haiduc" și „hoț". Mult timp, în mod curent, și unul și celălalt au fost folosiți fără discernămînt. Astfel, limbajul popular numea „haiduci", „hoți", „furi", „tîlhari" pe cei ce practicau tîlhăria ca o profesiune, acționînd deobicei în grup și jefuind fără a deosebi bogat de sărac. În același fel erau însă numiți și cei care (iobagi sau — mai rar — oameni de altă condiție socială) fugind în codru pentru a scăpa de mizerie, de cătănie etc., jefuiau pe bogați și întorceau sărăcimii bunurile spoliate ; exponenți activi ai maselor populare, lupta lor era îndreptată, în linii generale, împotriva exploatării feudale și a jugului otoman.

Terminologia științifică a istoriografiei marxiste face o discriminare clară între cele două realități sociale : atribuind denumirea de „tîlhar" etc. primei categorii, cu rezervă denumirea de „haiduc" pentru cea de-a doua. Literatura noastră istorică din ultimii ani (v. M. Roller, *Poporul făuritor al istoriei*, „Lupta de clasă", XXIV (1954), nr. 4) respingînd încercările istoriografiei și sociologiei burgheze de a califica tendențios haiducia drept simplă tîlhărie la drumul mare determinată de porniri prădalnice, atrage în același timp atenția asupra primejdiei unor denaturări de sens contrar, respectiv asupra asimilării unor „elemente ce urmăreau prada" cu haiducii ale căror acțiuni se integrau în lupta maselor populare împotriva orînduirii feudale. Pe de altă parte, amintim că în vreme ce hoția este un fenomen social

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la fel de vechi ca și proprietatea, haiducia ca formă a luptei de clasă este un fenomen apărut relativ tîrziu (V. Tr. Ionescu-Nișcov, *Haiducia și cîntecele haiducești*, „Revista de folclor" III (1958), nr. 2, p. 113—124).

Așadar simpla prezență a termenului „haiduc" sau „hoț" într-un text folcloric spune prea puțin — pentru a înțelege sensul cuvintelor este necesar un examen atent al *contextului* — și este în orice caz inadmisibilă identificarea rigorii terminologice proprie cercetării științifice cu situația termenilor în limbajul popular unde labilitatea semantică operează cu mare libertate.

Dar, în același timp, nu trebuie scăpate din vedere nici unele aspecte contradictorii ale realității istorice însăși; acestea, fără să împieteze asupra sensului fundamental progresist al fenomenului, ajută la înțelegerea dialecticii haiduciei. Contextele populare, prin starea de spirit pe care o reflectă, depun uneori mărturie în această privință. Astfel, un bine cunoscut cîntec despre Iancu Jianu glăsuiește: „N-ați auzit d-un Jian/De un *hoț* de căpitan/Care umblă prin păduri/Cu șaisprezece panduri/Cu ghebe și cu poturi/Numa-n găitan cusături/Cu pistoale înarmați/Cu puști flinte, încărcați/*Umblă ca niște turbați/Seacă oameni la ficați?/Că iou mici de la ciobani/Armăsari de la mocani/Fără plată, fără bani/Vai, maica mea, ce dușmani!* (*Balade populare*, ESPLA, 1954, p. 309). Or, nici calitatea de haiduc a Jianului, nici caracterul popular al cîntecului citat (ce nu reflectă desigur punctul de vedere feudal!) nu sînt de pus la îndoială. La rîndu-i, un cîntec despre mai recentul haiduc (după unii tîlhar) Dăian spune amestecînd vagă simpatie și resentiment: „Foale verde magheran/N-ați auzit d-un Dăian/De *hoțul* de căpitan? Că umblă din stînă-n stînă/Cu mîndruța lui de mînă/*El ia mielul fără bani/De la bieții de ciobani*" (*Col. Marțian Negrea*, manuscris nr. 10, A.I.E.F.). Aceste ecouri în cîntecul popular — ce s-ar putea înmulți: Corbea, eroul fără frică și fără pată, este prezentat de pildă în unele variante ale baladei *ca fost hoț de cai* etc. — nu pot fi puse, credem, exclusiv în seama presiunii ideologice claselor dominante sau a îngustimii de vederi a țăranului (exploatat dar și proprietar etc.), al cărui orizont este mărginit de ulucile ogrăzii sau de ocolul stînei. Este vorba evident — și în primul rînd — de complexitatea fenomenului *în sine*.

29 „În nordul Moldovei tîlharii umblau în cete mai mari, pînă la 20—25 de inși, și aceștia căutau mai mult bani, dar erau mai cruzi ca cei din munții Oltului, pentru că, după cum s-a amintit într-un alt loc, chinuiau grozav pe cei ce le cădeau în mînă, fie stăpîni sau ciobani și *stricau totul* (sublinierea noastră — *V.I.N.*) în cazul contrar. Față de aceștia, nu se puteau apăra decît punîndu-se sub oblăduirea cîte unui alt tîlhar, plătit bine (Lazăr Bejeanu) care printr-o singură strigătură da altă direcție drumului tîlharilor veniți spre jaf" (Nicolae Dragomir, *op. cit.*, p. 18).

30 Variantele 10 și 42 țin de fapt de *Subgrupul I* pe care îl tratăm mai jos.

31 Revelatoare în acest sens, este depoziția unui cioban de 76 de ani, Ion Răduț, din comuna Poiana (Ovid Densușianu, *op. cit.*, p. 107—108): „Eu m-am însurat la trizăci de ani. Ieu am fost șt haiduc cî mi-a plăcut ca sî mă duc. Mîncam pi la stîni c-am haiducit șăsî ani. Șiobanii di dincolo, di pi Sfîntul Ion sî lăsa în niriști... la cîmp cu oile... Îl avea oi mai buni ca noi, mai grasi... Ai noștri fura di la îi cî îi avea oi țîgîi buni...". Vezi și O. Densușianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1923, cap. *Ciobănia și haiducia* în întregime.

32 „conac" = gazdă.

33 Alecsandri, intuind în context ideea trădării, a simțit — se pare — nevoia unei precizări. Versurile sentențioase ale finalului variantei sale care — judecînd după aparențe — îi aparțin, sună astfel: „Inima i-o despică/Și Dolcăi i-o aruncă/Iar Dolca n-o mînca/Inima de vînzător/E venin otrăvitor". Ultimele două versuri se regăsesc și în varianta 25, fără a fi perfect integrate contextului: „Din guriță-l judeca/Cu paloșul mi-l tăia/Inimă di vînzător/E

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

venin otrăvitor". Nu este imposibil ca autorul variantei — lăutarul colportor respectiv, sau altcineva, care îl va fi înzestrat cumva pe acesta cu varianta în chestiune — să se fi inspirat din Alecsandri.

34 Vezi Alex. Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914, p. 60 („Și el mi-și vedea/ Berbecuți bătuți / Mîndri ocăruți/Cu linuță creață/Creață, mărgăreață/Cu corniță-ntoarsă Aurul îmi varsă"), și p. 165—166 („Dalbul păcurarlu/El s-a lăudat/Că are oi multe/Multe și mărunte/Cîte flori pe munte/Cîte-s floricele/Atîte-s miorele/Cîți îs d'aglicel/Atîți berbecel!") precum și O. Densușianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, p. 108—109 (Dalbiu păcurar/Din gură-mi grăia/Nu mi-i mie frică/Că eu că mi-s am/Doi berbeși, mai băli/Cu coarne de-arjint/Răzimă-n pămînt/Din coarne troznesc/Oile pornesc" etc.).

35 Fac excepție variantele: 1, 14, 21, 22, 23, 32, 35, 38.

36 Ov. Densușianu: *Viața păstorească*, p. 124—126.

37 Singură varianta 64 ignoră motivul căței năzdrăvane. Sarcina de a supraveghea stîna în lipsa ciobanului revine surorii acestuia, Lenuța: „Oi, măi soră, măi Lenuța/Eu în tîrg dac-oi pleca/Turma-n samă ți-oi lăsa/Nici îți dau caier de tors/Nici cusături să-mi coși,/ Fără de oi să-ngrijești/Bine să mi le păzești/Cît să nu le împărțești".

QUELQUES CONSIDÉRATIONS EN MARGE DE LA BALLADE *COSTEA CIOBANUL*

RÉSUMÉ

Cette étude qui se rattache à la ballade pastorale *Costea Ciobanul* a pour objet quatre problèmes :

1. — *L'aire de diffusion* de la ballade (l'auteur a disposé de 65 variantes) couvre, à ce qu'il paraît, tout le territoire du pays, moins la région de Maramuresh, le centre et le nord-est de la Transylvanie, la région de Bihor et celle de Crishana.

2. — *La genèse de la ballade.* Il est bien difficile de la dater ; elle ne peut toutefois être postérieure à la fin du 18e siècle, car cette chanson épique reflète toute une époque historique où l'économie pastorale traditionnelle (transhumance, etc. . . .) s'épanouissait sur le territoire de notre pays. D'autre part, certaines données historiques et philosophiques indiquent la zone économique du port de Galatzi comme étant la région d'origine de la ballade.

3. — *Classification thématique des variantes.* Le brigand Fulga saccage la bergerie de Costea, sa vieille connaissance qui s'en absentait. Costea se lance à la poursuite de Fulga et de sa bande et parvient à les tuer — voilà le conflit.

On peut établir, selon l'attitude du poète populaire vis-à-vis de ses héros, deux groupes de variantes : Un premier, plus ancien et plus nombreux, exalte de manière patriarcale le berger et condamne le brigand. Le deuxième groupe, plus récent, conçoit Fulga comme un révolté qui se fait justice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ce dernier groupe est en quelque sorte hybride, car la parfaite stabilité de structure de la ballade rend difficile toute conversion.

4. — *L'insertion d'éléments fantastiques* (une chienne et un mouton merveilleux) dans la composition de la ballade représente une contrepartie lyrique, pleine de poésie, au réalisme cruel de la ballade.

НЕСКОЛЬКО СООБРАЖЕНИЙ В СВЯЗИ С БАЛЛАДОЙ *КОСТЯ ЧОБАНУЛ*

РЕЗЮМЕ

Настоящая статья, посвященная пастушеской балладе *Костя Чоданул*, поднимает четыре различных вопроса:

1. *Площадь распространения баллады* (автор изучил 65 вариантов) охватывает, вероятно, всю территорию страны; реже встречается она в области Марамуреш, в центре и на северо-востоке Трансильвании, в Бихоре и Кришане.

2. *Генезис баллады о Косте* с трудом поддаётся анализу; баллада возникла, вероятно, не ранее конца XVIII века, так как эта эпическая песнь воспроизводит историческую эпоху, в которую традиционное пастушеское хозяйство (с перегоном скота на летнее пастбище и т.д.) находилось в стадии расцвета на территории РНР. С другой стороны, некоторые исторические и филологические данные указывают на то, что баллада возникла в экономической зоне Галацкого порта.

3. *Тематическая классификация вариантов.* Вор Фульга грабит овчарню своего старого друга Кости; Костя ловит и убивает его вместе с его шайкой — таков сюжет баллады. В связи с оценкой, которую народный поэт дает поведению героев, вырисовываются две группы вариантов: 1-ая группа, более древняя и многочисленная, традиционно превозносит пастуха и осуждает вора; 2-ая группа, более новая, видит в Фульге бунтаря, который борется за справедливость. Варианты этой второй группы в известной мере гибридны, так как исключительная композиционная стройность баллады затрудняет любое изменение.

4. *Введение фантастических элементов* (заколдованная собака, овца и т.д.) уравновешивает композицию баллады, противопоставляя суровому реализму фабулы элементы поэтичности и лиризма.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIN RELAȚIILE LUI ALEXANDRU ODOBESCU CU IUGOSLAVII

Pe urmele originalului unei scrisori a acestuia către Societatea sîrbă de științe din Belgrad (1871)

DE

RADU FLORA

Reciprocitățile lingvistice, literare și culturale iugoslavo-române și, mai cu seamă, cele sîrbo-române în cadrul acestora, se răsfrîng pe un diapazon foarte larg, din cele mai vechi timpuri ale slovei scrise, în slavonește, apoi și în românește [1]. Acestea au fost studiate și în trecut [2] și în vremea noastră [3]. Dar mereu se mai pot descoperi noi fețe ale acestor multiple schimburi culturale.

Astfel, recent am descoperit în arhivele Academiei sîrbe de științe și artă din Belgrad o scrisoare autografă a lui Alexandru Odobescu

---

[1] Cf. lecția mea de deschidere la Facultatea de filologie din Belgrad (anul școlar 1963/64): *Contribuție la metodologia studierii relațiilor sîrbo-române pe plan lingvistic și literar-cultural*, „Lumina", Panciova (Iugoslavia), XVII—6 (1963), p. 383—415. La fel și o sinteză a mea mai vastă: *Din relațiile sîrbo-române* (Privire de ansamblu), publicată ca foileton în ziarul „Libertatea", Panciova, XX (1964), începînd cu nr. 2 (12.I.1964); pînă în prezent au apărut peste 20 de continuări (din totalul de peste 60), care vor fi apoi reunite în volum.

[2] Iată numai unele nume de cercetători ai acestui domeniu (mă gîndesc la studii speciale dedicate acestei probleme): Ilie Bărbulescu, Nicolaie Iorga, Constantin B. Ogedeanu, Emil Turdeanu, Al. Iordan, A. I. Iațimirskiĭ, Stojan Novaković, Petar Skok, Đorđe Sp. Radojičić ș.a.

[3] Dintre scrierile cele mai noi (pe lîngă cele citate în nota nr. 1), relevăm: *O prevodu Dositejevih basana na rumunski jezik*, Kovčežić, Beograd, II (1959), p. 75—82; Vukosava N. Karanović, *Dositejevi „Sovjeti" na rumunskom jeziku*, idem, p. 82—89; Sava Iancovici, *Contribuție la cunoașterea relațiilor româno-iugoslave* (Acte emise de Petar Petrović-Njegoš), „Romano-slavica", București, VIII (1963), p. 443—450. Dintre cărțile apărute în vremea din urmă și tratînd această problematică, transpusă pe plan lingvistic, este vrednic de amintit studiul lui G. Mihăilă, *Împrumuturi vechi sud-slave în limba română*, Studiu lexico-semantic, București, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

către Societatea sîrbă de ştiinţă (Srpsko učeno društvo) [4], datată 14 iunie 1871.

Odobescu nu a fost membru al Academiei sîrbe, respectiv al Societăţii ştiinţifice din Belgrad [5], dar această instituţie îi trimite — după cum rezultă din această scrisoare — prin agentul diplomatic romîn de la Belgrad, Ion A. Cantacuzino, cîteva dintre publicaţiile sale din seria *Glasnik* (Curierul). Mulţumind, Odobescu răspunde că a avut ocazia să consulte la Biblioteca Arhivelor de stat din Bucureşti primele 16 volume ale acestei publicaţii a Societăţii sîrbe de ştiinţă [6].

În fond, acest schimb de publicaţii a lui Odobescu cu Societatea din Belgrad este precedat de mijlocirea arhimandritului Nicifor Dučić (1832—1900), fost student la Sorbona şi la Collège de France, în cîteva rînduri preşedinte al Societăţii sîrbe de ştiinţă şi apoi academician, cu o listă mare de lucrări din diferite domenii [7]. Într-o scrisoare către Comitetul de conducere al Societăţii din 28.X.1870 [8], acesta comunică pe cum că „ d. Odobescu, om de ştiinţă" din Bucureşti, vrea să obţină publicaţia *Glasnik* în schimbul a două volume masive din „Revista Romînă"; „n-ar fi rău — continuă Dučić în scrisoare — ca această ofertă a scriitorului romîn (valah) să fie acceptată", iar, în cazul acesta, N. Dučić cere ca să fie aduse cărţile în locuinţa lui.

Deci, reiese că Odobescu ar fi cerut primul aceste publicaţii, iar N. Dučić face această recomandaţie Societăţii şi, obţinînd aviz favorabil, ia cărţile şi, probabil, le trece agentului diplomatic Cantacuzino pentru a le transmite lui Odobescu. Două ipoteze se pot face aici : sau că N. Dučić îl cunoştea pe Cantacuzino la Belgrad (ceea ce nu este exclus, căci el însuşi era în mai multe rînduri în diferite misiuni diplomatice) [9] sau, în altă alternativă, — ceea ce iarăşi nu este exclus, — îl cunoştea pe Odobescu personal (poate de la Paris) sau poate că, într-o variantă, chiar dacă nu se cunoşteau, întreţineau corespondenţă. Oricum, Odobescu primeşte publicaţiile Societăţii din Belgrad la intervenţia savantului arhimandrit.

---

[4] Srpsko učeno društvo (literal : Societatea savantă sîrbă), care precede Academia de ştiinţe propriu-zisă (Srpska Akademija nauka) se extinde asupra răspasului de timp dintre anii 1864—1892, derivînd în fond din Societatea conştiinţei sîrbeşti (Družtvo srbske slovesnosti).

[5] Dintre oamenii de cultură romîni proeminenţi primul care a fost ales în calitate de membru de onoare al acestei instituţii era Bogdan Petriceicu Hasdeu (ales pe data de 18 iunie 1878 şi reales la 10 februarie 1892) ; după aceea devin membri corespondenţi ai Academiei sîrbe de ştiinţe : Nicolaie Iorga (ales la 26 ianuarie 1909), Ion Bogdan (ales la 3 februarie 1914) şi Ilie Bărbulescu (ales la 3 februarie 1914).

[6] Odobescu redă numele acesteia, în limba franceză, drept Societatea ştiinţifică sîrbă (Société scientifique serbe). Buletinul despre care este vorba aici este, în fond, acela al Societăţii din faza precedentă, *Glasnik Družtva srbske slovesnosti*, ale cărui prime 16 volume au apărut între 1847—1863 ; ultimul volum, cel de-al XVII-lea, apare în anul 1863 ; cu volumul XVIII, din 1865, îşi începe apariţia *Glasnik Srpskog učenog društva* — cf. *Pregled izdanja Srpske Akademije nauka i umetnosti (1847—1959)*, Srpska Akademija nauka i umetnosti, Posebna izdanja, knjiga CCCXLVII, Spomenice, knjiga 16, Beograd, 1961, p. 1—7.

[7] Cf. pentru biografia şi opera lui Nicifor Dučić : *Godišnjak Srpske Akademije*, VIII (1895), p. 145—168 ; la fel şi : Posebna izdanja Srpske Akademije XVI, *Svečani pomen prosvetnom dobrotvoru pokojnom Ničiforu Dučiću, arhimandritu i akademiku*, 22 aprilie 1901.

[8] Înregistrată sub nr. 89 din anul 1870 în Arhivele Academiei Sîrbe de ştiinţe şi arte din Belgrad.

[9] Cf. *Enciklopedija Jugoslavije*, (Zagreb, III, 1958), p. 158—159.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Epistola lui Odobescu este scrisă de mînă, în limba franceză, pe hîrtie de calitate optimă, pe trei pagini de formatul 20,2×25,2, cu o caligrafie excelentă, proprie scriitorului. În antet poartă inițialele scriitorului AO, imprimate și împletite într-o monogramă frumoasă, cu înzorzonări, lăsînd impresia unei steme.

Documentul este păstrat în arhivele Academiei din Belgrad (Arhiv Srpske Akademije nauka i umetnosti) și este înregistrat în cataloage sub nr. 116 din anul 1871.

În partea de jos a primei pagini (fila 1, recto) este trecut adresantul în felul următor:

Monsieur

Monsieur le Président de la Société scientifique Serbe de Belgrade.

La sfîrșitiul scrisorii, pe pagina a treia (fila 2, recto) este adresa trimițătorului, cu următoarea grafie:

A. Odobesco.
Bucarest. Roumanie.
Strada Roselor. No 24.

Iată și textul integral al scrisorii (dată în anexă și în facsimile):

Monsieur le Président

J'ai reçu par l'intermédiaire de Monsieur Jean A. Cantacuzène, notre agent diplomatique auprès du gouvernement de Serbie, les intéressantes publications dont la Société scientifique de Belgrade a bien voulu me gratifier. C'est avec une bien vive satisfaction que j' y ai constaté la persévérance avec laquelle nos amis et alliés séculaires d'autre Danube s'occupaient de travaux historiques relatifs aux peuples chrétiens de l'Orient, travaux dont j'avais eu du reste plus d'une fois l'occasion d'apprécier la haute valeur; les seize premiers volumes du Glasnik, *que j'avais vus et consultés à la bibliothèque de nos Archives d'État m'en avaient fourni la preuve.*

Quant à moi, Monsieur le Président, ayant bien peu de titres à l'honneur que la Société a bien voulu me faire en m'envoyant la suite de cette utile et précieuse publication, je vais tâcher de lui montrer ma gratitude, en la priant d'accepter les quelques volumes ci joints, contenant des travaux auxquels j'ai pris une part plus ou moins étendue. Ce que j'offre correspond bien peu, comme valeur et comme volume, à ce qui m'a été envoyé; mais je me flatte qu'on y trouvera, au moins, une indication

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

intéressante pour les antiquités littéraires de la Serbie, dans une notice que j'ai publiée dans le I^r volume de la Revista Romana, page 709 et sqq. Le manuscrit dont je donne la description dans cette courte notice a été envoyé dernièrement par moi à Mr. Fr. Miklosich, qui s'en occupe en ce moment.

Je profite de cette occasion, Monsieur le Président, pour vous exprimer tout le desir (sic !) *que j'ai de voir s'établir, sur le champ des occupations scientifiques, des rapports plus fréquents et plus intimes entre nos deux pays, et tout en vous réitérant mes remerciments, dont je vous prie de vouloir bien aussi faire part à la Société, j'ai l'honneur, Monsieur le Président, d etre* (sic !)

Votre tout devoué
serviteur

Odobesco A.

Bucarest le 2/14 Janvier 1871

Am semnalat în text cele două greşeli ortografice (*le desir*, *d etre*), care pot fi atribuite numai întîmplării sau lejerităţii ori comodităţii, după cum reiese din cea de a doua „greşeală", care nu putea să-i scape nici unui începător în studiul limbii lui Corneille, iar nu unui excelent cunoscător al acesteia care a fost A. Odobescu.

Tovarăşul Geo Şerban mi-a atras atenţia asupra traducerii acestei scrisori care a apărut în „Universul literar" (Bucureşti) din 1 ianuarie 1929 (an. XLV, nr. 1) şi a avut bunavoinţă să-mi trimită copia acesteia, aşa că-l trimitem pe cititor la aceasta pentru a o colaţiona cu textul originalului. Ne permitem să facem unele observaţii cu privire la această traducere (pe marginea copiei lui Geo Şerban), respectiv să îndreptăm unele licenţe sau traduceri necorespunzătoare. Astfel avem „de la Dunăre" în loc de *dincolo de Dunăre*, „avînd un mic titlu" în loc de *avînd puţine titluri*, „ca valoare şi ca volume" pentru *ca valoare şi ca extindere* (sau *ca volum*), „mă mîngîi că se va găsi" pentru *îmi închipui că se va găsi*, „trimis în urmă" în loc de *trimis (acum) recent*. La fel semnătura scriitorului — după cum se vede clar din facsimilele reproduse — nu este *Al. Odobescu*, ci cu iniţialele numelui de botez la urmă, fiind vorba de o scrisoare oficială sau în care scriitorul vrea să pună accentul tocmai pe numele de familie, mai cunoscut din activitatea lui scriitoricească.

Manuscrisul despre care este vorba în această scrisoare (trimis lui Miklosich) este abordat în scrierea lui Odobescu *Despre unele manuscripte şi cărţi tipărite, aflate în mănăstirea Bistriţa* („Revista Romînă", I (1861), p. 702—742). Între p. 709—725 este descris manuscrisul unei psaltiri

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Monsieur le Président

J'ai reçu par l'intermédiaire de Monsieur Jean N. Cantacuzène, notre agent diplomatique auprès du Gouvernement de Serbie, les intéressantes publications dont la Société royale de Belgrade a bien voulu me gratifier. C'est avec une bien vive satisfaction que j'y ai constaté la persévérance avec laquelle nos amis et alliés du Danube s'occupent de travaux historiques relatifs aux peuples chrétiens de l'Orient, travaux dont j'avais eu de fait plus d'une fois l'occasion d'apprécier le haut valeur; les deux premiers volumes de Glasnik, que j'avais vus et consultés à la Bibliothèque de nos Archives d'Etat m'en avaient donné la preuve.

Quant à moi, Monsieur le Président, ayant bien peu de titres à l'honneur que la Société a bien

Monsieur
Monsieur le Président de la Société royale serbe de Belgrade

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vous me faire le renvoyant le texte de cette note et
provoquer publication, je vais tâcher de lui en trouver
une gratuite, et le prierai d'accepter le quelques exem-
plaires, contenant des travaux auxquels j'ai pris une
part plus ou moins étendue. Le gros ouvrage correspon-
dra peu, comme valeur et comme volume, à ce qui m'a
été envoyé; mais je me flatte qu'il y trouvera, au
moins, une indication intéressante pour les antiquités
littéraires de la Serbie dans une notice que j'ai publiée
dans le IIe Volume de la Revista Romana pages 709 et 733.
Le manuscrit dont je donne la description dans cette
courte notice a été envoyé dernièrement par moi à M.
Fr. Miklosich, qui l'a encore en ce moment.

Je profite de cette occasion, Monsieur le
Président, pour vous exprimer tout le désir que j'ai
de voir s'établir, sur le champ des acquisitions
scientifiques, des rapports plus fréquents et plus
intimes entre nos deux pays, et tout en vous
réitérant mes remerciements, dont je vous prie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Je vous [illegible] aussi faire part à [illegible]
[illegible] Agréez [illegible]

Votre tout dévoué
serviteur

[illegible]

Bucarest le 2/14 janvier 1871.

A. Odobesco.
Bucarest Roumanie
Strada Romană. N° 24.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

slavoneşti (52 coli în 8° sau 832 feţe de pergament galben, de formatul 23 × 16, legat în scoarţe de lemn, învelite în piele neagră), manuscris realizat în localitatea Boreci (Boreč), pe vremea craiului (la acea dată deja „ţar al sîrbilor şi al grecilor") Ştefan Duşan, la 1346 (anul în care monarhul sîrb — după cum se menţionează în articol — a cucerit cetăţile Costur, Belgrad şi Canin); autorul traducerii psalmilor este Branco Mladenovici (Branko Mladenović), iar copistul un oarecare Ion Azov Teologul. În legătură cu acest manuscris găsit la Bistriţa (dintre cele mai vechi de aici) Odobescu vorbeşte despre ţarul Duşan, „marele rege, legiuitor al patriei sale" şi „epoca de mărire a regatului sîrbesc", cît şi despre idiomurile slave în general. Îl identifică apoi pe autor, Branco Mladenovici, cu „viteazul baron al Rascilor" şi „soţ de arme al craiului Duşan" şi tată al lui Vuk Brankovici, ginerele regelui Lazăr Grebelianovici (în fond, Hrebelianovici). Transcrie apoi (însoţit şi de traducere) psalmul 136 din această psaltire.

Într-o altă scriere a sa, intitulată *Cîntecele poporane ale Europei răsăritene mai cu seamă în raport cu ţara, istoria şi datinele romînilor* („Revista Romînă", I, p. 27—60), Odobescu vorbeşte despre meritele lui Vuk Karadžič (p. 28). La culegerea poeziilor sîrbeşti, subliniind importanţa colecţiilor publicate de acesta (Viena, 1815; cele 3 volume de la Lipsca, din anul 1823 şi urm., pe cînd la cel de al patrulea, zice, editorul lucra încă la acea dată).

Mai ştim apoi că Odobescu a fost acela care a descoperit la mănăstirea Bistriţa *Tetraevangheliarul* lui Macarie (cunoscutul călugăr sîrb de la Cetinje, în fond şi primul tipograf romîn [10]), din anul 1512.

După toate cele — mai cu seamă judecînd după articolul indicat din „Revista Romînă" [11] (tipărită de scriitor) — Odobescu trimite, în schimbul publicaţiilor primite, Societăţii din Belgrad şi un mănunchi din „Revista Romînă" [12].

Mai importantă este, însă, atitudinea intimă a scriitorului faţă de poporul sîrb, în condiţiile acelea istorice cînd procesul de cîştigare a independenţei depline a statului sîrb faţă de tutela otomană mergea cu paşi vertiginoşi înainte. Astfel — după cum reiese din scrisoarea anexată — sîrbii sînt denumiţi de către Odobescu a fi „aliaţii noştri seculari de partea cealaltă a Dunării" şi dînsul constată, cu vie satisfacţie, perseverenţa cu

---

[10] V. printre altele: Ilarion Ruvarac, *O cetinjskoj štampariji pre četiri stoline godina*, Glas Srpske kraljevske Akademije XL, II razred, Filološko-istoriske i filozofske nauke, knijga 26, Beograd, 1893; Vatroslav Jagić, *Der erste Cetinjer Kirchendruck vom Jahre 1494*, Denkschriften der k. Akademie der Wissenschaften XLVIII, Wien, 1894; Đorđe Sp. Radojičić, *O prvom vlaškom štamparu Makariju i o prvim vlaškim štamparijama*, Glasnik Skopskog naučnog društva XIX, 1938, p. 151—156; P. P. Panaitescu, *Octoihul lui Macarie (1510) şi originile tipografiei în Ţara Romînească*, Bucureşti, 1939; N. Molin, *Tipăriturile lui Macarie*, în *Prima sesiune ştiinţifică de bibliologie şi documentare*, Bucureşti, 1957, p. 264—266.

[11] Cf. Emil Turdeanu, *Din vechile schimburi culturale dintre romîni şi iugoslavi*, „Cercetări literare", Facultatea de litere din Bucureşti, III (1939), p. 159—160.

[12] La Biblioteca centrală a Academiei din Belgrad se găseşte „Revista Romînă" a lui Odobescu, şi anume: I, 1861, şi II, 1862 (nr. 4.194/4°); dintre scrierile lui Odobescu aci mai aflăm doar *Istoria arheologiei*, Studiu introductiv la această ştiinţă de A.J. (sic) Odobescu, Bucureşti, Socec şi C-nia, I, 1877 (nr. 4.296).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care aceştia „se ocupau de lucrări istorice privitoare la popoarele creştine din Orient". În partea finală a scrisorii, Odobescu îşi exprimă dorinţa ca „în domeniul preocupărilor ştiinţifice raporturile între ţările noastre (să devină) mai frecvente şi mai intime".

Aceasta este, de altfel, în concordanţă şi cu alte ţinute ale sale în ceea ce priveşte buna înţelegere a popoarelor balcanice. Ştim că Nicolaie Bălcescu era, la 1848, pentru o înţelegere cu Kossuth şi cu revoluţionarii maghiari, iar apoi în exil fiind — după cum rezultă din scrisorile către I. Ghica — era încălzit de ideea unei confederaţii a statelor balcanice; pentru „solidaritatea cu toate popoarele impilate" dînsul se angajează în repetate rînduri [13]. Odobescu — care va edita şi opera principală a lui Bălcescu şi-i va căuta osemintele în „cimitirul săracilor" de la Palermo — se va arăta mare admirator al luptătorului paşoptist. De la dînsul precis că a preluat şi ideea înfrăţirii şi integrării popoarelor balcanice.

De altfel, în altă parte, Odobescu mai vorbeşte şi despre unele chestiuni de folclor balcanic comparat (şi-şi propune să şi viziteze aceste ţări) [14].

Astfel că toate acestea — inclusiv scrisoarea reprodusă — fac din Odobescu o figură simpatică, interesîndu-se de producţiile artistice şi literare ale popoarelor învecinate, cît şi de starea politică şi emanciparea lor. În cadrul acesta general merg şi relaţiile cu sîrbii [15].

Belgrad

---

[13] Cf. scrierea mea *Din relaţiile sîrbo-române* (Privire de ansamblu) 10, „Libertatea" XX—12, 15.III.1964.

[14] Cf. R. Flora, *Istoria literaturii române*, vol. II, fasc. I: De la anul revoluţionar 1848 şi pînă la începutul secolului XX, curs 1953—1954 (mimografiat), Novi Sad, p. 265 (şi *Din relaţiile sîrbo-române*, 10).

[15] De altfel, şi în nuvela lui Odobescu *Mihnea-vodă cel Rău* apare ca personaj un sîrb: Dumitru Iacşăg, care-l răpune pe Mihnea la Sibiu (1510). Acesta poate fi un reprezentant al cunoscutei familii aristocratice sîrbeşti Jakšić, înrudită cu despoţii sîrbi, însă este deja întrebarea dacă e cunoscutul Dmitar Jakšić (cîntat de altfel şi în poezia populară sîrbească, mai ales în cunoscuta poezie *Dioba Jakšića* „Împărţeala Jakşicilor"), nobil sîrb şi volevod al despotului Đurađ Branković, trecut apoi în Ungaria unde are posesiuni şi distingîndu-se în faptele de arme ale regelui Matei Corvinul, căci acesta moare deja în anul 1496, pe podul de pe Jezava, lîngă Smederevo, la înapoierea dintr-o misiune la Poartă — cf. *Enciklopedija Jugoslavije*, IV, Zagreb, 1960, p. 451 (aici se află şi indicaţii bibliografice despre familia Jakšić. Nu ştiu pe ce se sprijină N. Iorga (*Relations entre Serbes et Roumains*, Bucarest, 1922, p. 29) cînd afirmă că acesta (ucigaşul lui Mihnea) este „un alt Dumitru", fiul celui precedent.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANTON PANN, *Scrieri literare*

Ediția în trei volume întocmită de Radu Albala și I. Fischer și atent prefațată de Paul Cornea cuprinde, din cîte știm, cea mai amplă selecție din opera literară a „finului Pepelei", constituind, în fond, prima încercare, vădind seriozitate și respect pentru artă și document, de a o restitui cititorului în cvasitotalitatea ei. Trei volume frumos prezentate grafic, elegant și curat tipărite (cum merita, de altfel, acest sîrguincios meșter tipograf), vin să spulbere imaginea unui Anton Pann autor de broșurele vesele, interesante, de o nedesmințită valoare artistică și istoric-literară, dar pe care le-ai putea lesne introduce într-un buzunar obișnuit. Iar ca o prețuire în plus arătată față de opera celui care „paradoxal, refăcea tardiv și în stil grotesc pentru uzul local tematica Renașterii" (G. Călinescu, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1961, nr. 1, p. 130), volumele acestea inaugurează totodată și noua serie a colecției *Scriitori romîni*.

Literatura lui Anton Pann, deschisă tuturor aporturilor culturale mai vechi și mai noi, orale, scrise sau tipărite se prezintă ca o originală sinteză de orient și occident, un moment dintre cele mai sugestive în această direcție, nemaivorbind de faptul că sursele și factura ei internă o înseriază unei tradiții naționale și unei linii de dezvoltare dintre cele mai interesante (mai ales sub raport stilistic), a literaturii noastre. Scrierilor sale, prețabile la ample cercetări comparatiste și de istoria culturii, privind circulația unor motive literare etc., li se cuvenea o astfel de ediție și am îndrăzni să credem că peste nu prea multă vreme editura va putea lua în considerare și necesitatea unei ediții critice, complete a lor, însoțită de un studiu, o notă asupra ediției, o addenda cu note și variante, un glosar, o cronologie, o bibliografie, o serie de indici etc., adică un aparat critic complex, care să ajute la plasarea încă mai serioasă a ei în cadrul dezvoltării literare a timpului, să-i urmărească motivele și variantele pe arii cît mai întinse posibil, atît în latura internă cît și în cea externă. Acest act de cultură ar putea fi ușor înfăptuit cu atît mai mult cu cît bazele unei atari ediții critice, chiar și sub aportul aparatului de referință, sînt puse în bună măsură prin cea de față (atît în sensul realizărilor, cît și în cel al factorilor ce au influențat negativ, dar care acolo ar trebui considerați) și prin studiile apărute de cînd această operă a intrat în sfera de interes a cercetătorilor. Abordată de istoricul literar, de folclorist, de filolog și lingvist, de comparatiști și istoricii culturii, de cei interesați de balcanism, orientalism, de medievistică și Renaștere etc., opera lui, cumulînd motive și teme întîlnite în *Panciatantra*, Esop, Menenius Agripa, Erasm, Goethe și alți scriitori și opere de pe diferite meridiane, în folclorul și literatura noastră veche și incipient modernă, poate fi urmărită, în ce privește sursele, într-un spațiu care, cu un termen mai vechi, s-ar numi indo-european. Contemporan cu Eliade, Anton Pann răsfrînge

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în opera sa, într-un fel inconştient, o umanitate mai amplă şi mai păstoasă, poate şi pentru că minuia deja — se înţelege la modul său — celebra *bibliotecă universală* a aceluia. În ce priveşte informaţia culturală, Pann îl premerge pe Hasdeu şi Eminescu, încît G. Călinescu avea dreptate să scrie în *Istoria literaturii*, p. 430 că „Anton Pann, ori Creangă, amîndoi humorişti de tip rabelaisian, fac cu greu figură de eruditi pentru cititorul comun. Asta vine din prejudecata că autorul livresc trebuie să fie neapărat şi un humanist. Erudiţia însă nu are limite şi Anton Pann şi Creangă sînt şi ei nişte mari eruditi în materie de ştiinţă şi literatură rurală. Deşi citatele lor nu sînt scoase din cărţi ci din tradiţia orală, printr-o nemaipomenită memorie, operele lor nu sînt mai puţin cărturăreşti, structura lor fiind aceeaşi cu a operei rabelaisiene : adică o jovialitate enormă, care înnegreşte cel mai mărunt fapt cu un roi de citate". Cel care prelucra şi sporea cu imaginaţia sa prodigioasă tot ce îi cădea sub ochi şi mai ales îi răsuna în urechi, fără nici o căinţă a deposedării cuiva, conducîndu-se adesea după preferinţele mediului în care-şi difuza cărticelele, cel ce topea totul într-o creaţie nouă, independentă de izvoare în asemenea proporţii încît, spre pildă, vechile mituri, legende sau pilde devin atît de caracteristice lumii româneşti că ne surprinde faptul că ţesătura lor epică are paralelisme pe toate meridianele, este şi unul dintre întîii noştri scriitori care încearcă să-şi explice opera, să şi-o fundamenteze (empiric) din punct de vedere estetic (cu multe neclarităţi şi formule stîngace), dînd la iveală în serie, prefeţe, explicaţii, stihuri ce încheagă un bun lot de arte poetice sui generis. De altfel, el este un precursor şi în materie de pamflet în literatura noastră, minuind în anumite împrejurări cu multă pricepere fierul roşu al acestuia, încît cutare versuri din acrostihul pentru Annica, cea de-a doua nevastă a lui, pe care o răpise din mănăstire tunzînd-o şi îmbrăcînd-o bărbăteşte, dar care i-a fost pînă la urmă infidelă, trec de limitele satirei, înscriindu-se mai degrabă cerinţelor pamfletului : „Care dar alt neajuns,/O, nemulţumitoare !/Te-a rănit şi te-a pătruns,/Să te faci vînzătoare ?//Ah ! Iudo ! Dalila/De interes orbită,/Vai ? amar samă vei da !/Aspidă otrăvită". Ivireanul în *Predicile* sale nu era mai blînd, iar intonaţia pamfletară ni se pare că zvîcneşte suficient de convingător printre versuri. Pitorească, însăşi existenţa ca atare „a vestitului poet popular", „minunatului poet şi povestitor", „excelentului cîntăreţ şi cunoscător al Psaltichiei", cum îl numea Caragiale, a interesat nu numai pe cercetători ci şi pe artişti. Distihul eminescian : „S-au dus toţi, s-au dus cu toate pe o cale neînturnată/. S-a dus Pann finul Pepelei cel isteţ ca un proverb", care în manuscrise mai cunoaşte variante precum „S-a dus Pann, tatăl Pepelei cel isteţ ca un proverb" şi însemnări ca : Pann Păcală, Pann Pepelea ştiind carte şi isteţ ca un proverb" (vezi mss. 2257, 71—73 şi Eminescu, *Opere*, vol. I, p. 294, ed. Perpessicius) e întîia considerare de prestigiu în acest sens, la care se adaugă mai multe referiri sporadice ale aceluiaşi, din care una în „Timpul" (13 XII 1877) e similară celei din *Epigonii*. Perpessicius semnala un parfum de Anton Pann în primele tipare ale lui *Călin Nebunul* şi ale *Fetei în grădina de aur*. Ar urma evocarea lui Ghica (cam într-o vreme cu însemnările lui Alecsandri, care are o interesantă referire la el în „Convorbiri literare" din 1872, Caragiale, Aug. Laurian), un roman al lui Sergiu Dan şi Romulus Dianu, *Viaţa minunată a lui Anton Pann*, apărut între cele două războaie, portretul schiţat de Ion Pillat în *Bătrînii*, iar în ultima vreme piesa lui Lucian Blaga şi o operetă al cărui libret este semnat de unul dintre actualii editori, R. Albala, împreună cu Ion Roman, care sub numele de Ion Manole a publicat acum vreo 10 ani o documentată carte despre eroul său în amintita operetă, iar în „Contemporanul" din 8 XI 1963 o judicioasă cronică asupra ediţiei de faţă. De asemenea, muzicienii se arată atraşi de figura lui. Păcat însă că muzicologii îl cam neglijează. Cum singur spune, Pann n-a învăţat altele „decît din mica copilărie a mea mi-am bătut capul să ajung desăvîrşit în meşteşugul muzicii bisericeşti", sector în care e şi „izbutit" cum, în cunoştinţă de cauză, se autoapreciază. Iar dacă în ce priveşte restul sectoarelor activităţii sale, aceasta a fost analizată mai serios, aici

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un studiu e încă de așteptat. Ce datorează el lui Petru Efesiul, elev al reformatorului muzicii bisericești Agaple Paliermul din Chios, de la care a deprins meșteșugul tiparului, consecințele „rominirii" întreprinse de el în acest domeniu etc. ar putea fi mai îndeaproape cercetate. Ediția publicată în 1955 de Gheorghe Ciobanu (Anton Pann, *Cîntece de lume transcrise din psaltică în notația modernă*, ESPLA) e abia un început. De asemenea, textele liturgice și cele privitoare la prăznuirea diferitelor evenimente ale calendarului creștin n-au mai fost reluate în toată complexitatea lor de la Cartojan încoace. Metoda noastră istoric-literară, cercetările mai noi în legătură cu opera lui Pann ar sugera și necesitatea considerării acestui sector, e drept, mai dificil, dar nu mai puțin interesant pentru istoria culturii noastre. Cutare versuri din *Jalea Maicii Domnului*, variantă românească a poeziei atribuite călugărului poet Jacopone da Todi (care a inspirat pe Palestrina, Pergolesi, Rossini, Verdi, Schubert, Dvorak și alți compozitori mai noi) inclusă în *Cîntecele de stea* ale lui Anton Pann, aduc aminte de jalea mamei din *Miorița*: „Inima ei să rumpea/Sabie o pătrundea/De durere se rănea//O ! cît mult să întrista/Cît de jalnic se văita/Și dintru adînc ofta". Cercetarea întreprinsă de Ovidiu Papadima în cartea sa *Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor* ar putea fi lărgită pe întreaga arie a activității antonpanneșți, imaginea finală a acesteia relevîndu-se astfel mult mai complexă, cu consecințe încă mai diverse. Dar cu aceasta am și intrat într-un domeniu al operei lui Anton Pann față de care editorii au avut o comportare ciudată, dacă nu ingrată de-a dreptul. E vorba de *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului*, pe care aceștia l-au exclus din competiție după o motivare cam șubredă, pe care e greu de înțeles cum a acceptat-o totuși editura. După ce se menționează că «pentru a nu se publica sub numele lui Pann lucrări care nu-i aparțin, a fost înlăturată de prezenta ediție culegerea *Spitalul amorului*, o reunire a „cîntecelor de lume" din prima jumătate a secolului trecut», se face constatarea că: „Desigur că ar fi fost foarte folositoare reproducerea integrală a unei culegeri de importanța celei în discuție; pusă la dispoziția publicului, ea ar stimula cercetările privind izvoarele lui Anton Pann și întreaga literatură a cîntecelor de lume. Ținînd seama însă de caracterul colecției, am renunțat la publicarea *Spitalului*, chiar dacă există riscul ca un număr de poezii originale ale lui Pann să rămînă astfel nepublicate". Mai întîi nu vedem incompatibilitatea dintre „caracterul colecției" și *Spitalul amorului*, ca să nu mai vorbim de restul argumentației care nu știi bine dacă-i pro sau contra *Spitalului*. Cert e că acesta ar fi trebuit reprodus, menționîndu-se de cîte ori se credea de cuviință sursele lui Anton Pann. O culegere în care din totalul de 295 de cîntece de lume (cîte cuprinde ediția a doua a ei scoasă de Pann) s-au identificat de către cercetătorii literari, inclusiv ultimul exegat al ei, Ovidiu Papadima, 80 de surse, nu putea fi eliminată sub motiv că n-ar fi originală. La acestea Al. Piru, într-o cronică la cartea lui Papadima (vezi „Gazeta literară", din 30 I 1964), adaugă surse pentru „cîntecul 12 din broșura 4, corespunzător poeziei *În lipsa ei* de C. Conachi, cum se știe o interpretare liberă după J. B. Rousseau" și pentru „cîntecul 26 din aceeași broșură, o contaminare între trei poezii de Conachi din care una, *Cu prietena împreună*, este traducerea romanței *Le Souvenir* de Léonard".

Atîta vreme cît izvoarele pentru multe alte piese n-au fost încă identificate (iar dacă editorii cunosc cumva încă alte surse atunci s-ar fi cuvenit să le comunice), cît culegerii i se recunoaște o importanță deosebită, nu vedem nici o rațiune pentru eliminarea ei din sumar. Se poate spune orice despre ea, dar că n-ar merita să fie inclusă — nu parțial ci integral, firește cu notele de rigoare — într-o ediție în trei volume a operei lui Anton Pann mi se pare că nu, fie și pentru simplul motiv că ea ar „stimula cercetările privind izvoarele lui Anton Pann și întreaga literatură a cîntecelor de lume", ceea ce nu-i chiar atît de puțin încît să constituie un balast într-o ediție. Cum s-a observat (cf. G. Călinescu *Impresii asupra literaturii spaniole*, p. 149) cartea aceasta are și un anume scop didactic, ca mai multe dintre

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cele tipărite de Pann de altfel, încît din acest punct de vedere structura ei e perfect justificată. Fiind poate și întîia încercare de a alcătui *o artă de a iubi*, pe sol românesc ea și ar fi meritat o altă soartă. Apoi, fie și neoriginală, culegerea are în întregul ei, cum observa odată Perpessicius, un anume duh antonpannesc, care-i garantează perenitatea și face să-i întîlnim unele ecouri peste veac în „mucigaiurile" argheziene. Răul tratament aplicat *Spitalului* se conjugă cu acela diferit de care au avut parte alte cărți ale lui Pann, punînd, într-un sens, o astfel de frumoasă realizare editorială sub semnul inconsecvenței. Editorii au lăsat la o parte (firesc după unii, din zgîrcenie credem noi) bucățile tipărite de Pann dar semnate de alții sau care poartă în edițiile de bază mențiunea „strein". Au reținut în ediția lor, însă, aproape toate dintre scrierile „care nu poartă asemenea mențiuni, chiar dacă figurează și în alte culegeri similare ale epocii", ceea ce înseamnă că pe de o parte au eliminat lucrări probabile ale lui Pann și au reținut altele pentru care ar exista o seamă de indicii că nu i-ar aparține. Oricît respect am avea pentru opera lui Pann, editorial nu cred că-i bine să-i adoptăm metoda! Ar fi de dorit însă să menținem integralitatea operelor literare ale lui și tipărite de el, să le preluăm ca atare și să le explicăm, pe cît ne stă în putere, sub toate aspectele lor. Vorba lui: „De veți găsi vreo vină/Îndreptați fără pricină/Însă numai p-ale voastre/Și lăsați pe ale noastre", adică aveți orice opinie dar lăsați lucrurile așa cum le-am făcut noi. Asta nu exclude ci, dimpotrivă, impune un punct de vedere critic, în concordanță cu politica noastră în privința valorificării moștenirii culturale, care, în treacăt fie spus, nu implică în nici un chip trunchierea operei, subiectivismul în apreciere etc. ci, înainte de toate, explicarea ei în sens istoric-literar. Dar asta e de domeniul unei ediții critice, ceea ce este — s-o recunoaștem — altceva decît ceea ce s-a realizat în aceste frumoase trei volume. Se înțelege că în cazuri ca acela al *Poeziilor populare* din 1846, republicate integral în *Povestea vorbii*, lucrurile se rezolvă printr-o simplă notă în care se consemnează starea de fapt, indicîndu-se tot ce e necesar în asemenea cazuri (eventuale sumare modificări, care dintre piesele noii lucrări au constituit sumarul celei vechi, ordinea lor acolo și aici etc.).

O ediție ca aceasta de față ar trebui să fie nu numai o excelentă carte de citit ci și de lucru. Iar în acest din urmă sector ea îndreptățește numai parțial așteptările noastre. Judicioasă ni se pare transcrierea textelor, bibliografia, ca și glosarul. În ce privește selecția majorității pieselor incluse, alegerea unor fragmente, editorii au găsit în cele mai multe cazuri soluția cuvenită, chiar dacă, ici, colo, am fi tentați să îmbrățișăm un alt punct de vedere. Cum însă orice editor poate alege un fragment sau altul în plus, potrivit gustului și formației sale, discuția purtată pe un asemenea teren ar aluneca într-o direcție cu suporturi mai curînd de ordin subiectiv decît cu reale motivări obiective, încît, pînă la o ediție integrală, cu rezervele formulate, selecția propusă trebuie luată drept bună și indicată.

Prefața cuprinzătoare a lui Paul Cornea, în linii mari reeditare cu o sumă de completări a celei mai vechi, apărută în fruntea ediției din 1961 a unor opere ale lui Pann (*Fabule și istorioare*, *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*, colecția *Biblioteca pentru toți* a Editurii pentru literatură) ne propune o imagine adecvată a scriitorului și, într-o măsură, și a compozitorului care a fost Pann, bine condiționată din punct de vedere istoric-literar. Evident, ca profită de aproape tot ce s-a spus, pînă în momentul cînd a fost reluată, în legătură cu autorul *Poveslei vorbei*. Interesant cum un autor care a scris o carte cu un asemenea titlu n-a prea reținut atenția specialiștilor în domeniul limbii. În afara unui studiu al acad. Al. Rosetti privitor la *Limba lui Anton Pann (1794—1854) în „Povestea vorbei"*, București, 1951, care fixează ca trăsătură dominantă a acesteia aspectul ei vorbit, deci viu și ca atare interesant în cel mai înalt grad, n-ar mai fi de semnalat decît cel al lui Boris Cazacu și I. Fischer intitulat *Neologismele în scrierile lui Anton Pann*, apărut în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, București 1956. Studiul acestora era prezentat ca un capitol

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„dintr-o monografie consacrată faptelor de limbă din opera atît de bogată și de variată a lui Anton Pann", monografie care ar putea constitui o contribuție hotărîtoare la studierea operei acestuia, ca și la elucidarea unor probleme ale limbii romîne literare din prima jumătate a secolului trecut, ale evoluției acesteia pînă în zilele noastre. Inexistența unor astfel de lucrări se răsfrînge și asupra prefeței la ediția în discuție, unde, sub acest aspect (orice s-ar spune, nelipsit de interes. atît pentru cititorul obișnuit cît și pentru istoricul literar și stilist) lucrurile sînt abia schițate și nu prea îndeamnă la o scrutare și din acest unghi a scrierilor antonpannești. Cel care în prelucrarea pe care o făcea bizantinei *Istorie a poamelor* rivaliza cu un Quevedo, iar în linie românească prevestea (după pitarul Hristache și Radu Popescu) pe Caragiale, Minulescu, Urmuz, Matei Caragiale, Ion Barbu, Arghezi și într-o anume privință, pe chiar autorul acestor sugestive alăturări, G. Călinescu, avea chiar dacă netradusă în concepte, o intuiție a limbii excepțională. Pînă și „greșelile" lui, adică formele pe care evoluția ulterioară a limbii nu le-a mai reținut, prezintă un interes deloc neglijabil, atît sub raport artistic cît și sub cel al dezvoltării limbii ca atare. În legătură cu *Istoria poamelor*, bună vecină cu *Istoria ierogli-fică*, Cartojan crede că Pann a fost îndemnat să-i dea atenție pornind de la finalul parodiei în care erau conținute învățături morale contra beției și care avusese, prin traducerile anterioare, un mare succes public. Oricît era preocupat Pann de *școala moralului*, cum se subintitulează *Hristoitia* sa tipărită în 1834 la Sibiu, explicația de mai sus se cuvine pusă în legătură și cu cea a lui Pann însuși cînd vorbește de *Erotocrit*: „Numa-romînește pînă astă dată/Nu s-a văzut încă în tipărire dată./Dar tradusă în proză la mulți se găsește/Și la alți în versuri ca și în grecește", limbă din care el a „rominit" mai multe din cărțile lui. Ca și profesorul său, serdarul Dionisie Fotino, care a dat, între altele, o prelucrare a *Erotocritului* în grecește, Pann, care-l prețuia îndeosebi, era mînat de intenția de a-i înlesni rominului să „cînte pe limba sa" tot ce socotea el demn de asta. Și cum nu putea traduce, dădea prelucrări care anulau în fond toate „traducerile" de pînă la el. Așa se face că oricîte motive comune, filiații, asemănări (unele dintre ele de-a dreptul surprinzătoare) am putea stabili între opera lui Pann și, să zicem, împreună cu Paul Cornea și cu alții, în cea mai mare parte amintiți de el, între unele satire bizantine din sec. al XII-lea, ajunse la noi prin filieră neogreacă, fabulele lui Esop, Menenius Agripa, Ovidiu, Horațiu, *Panciatantra*, La Fontaine, Cervantes[1], Erasmus, Fr. Dedekind, De Coster cu al său Till Ulenspiegel etc. etc., oricîte prelucrări după feluriți scriitori străini și romîni, după cărți populare, oricîte surse i-am găsi acestela, în literatura cultă și cea populară, mergînd pînă acolo încît fiecărei piese să-i determinăm un corespondent foarte apropiat, ceva va rămîne dincolo de toate acestea. Acest ceva, inefabil aproape, e duhul antonpannesc, spiritul lui, care, deși se înscrie atîtor altora, nu se anulează nici cum. Către aceste date ale operei pannești se îndreaptă, cu lungi și atrăgătoare ocolișuri și sugestii, prefața lui Paul Cornea, încît apare cu totul fundamentată fraza ei ultimă: „Cînd ne apropiem de Anton Pann și îndepărtăm aluviunile străine și pulberea ce-i întunecă ici și colo opera, încercăm un sentiment de mulțumire: ne întîmpină seducătoare verva unui spirit scînteietor, o artă

---

[1] Tradem mai găsea și altele: „Rîsul a fost adeseori un puternic element al artei morale. El s-a manifestat în geniile cele mai uriașe: Cervantes, Molière, Martial, Dickens etc. Anton Pann are o înrudire — deși de departe — cu familia acestor figuri ilustre" (apud Ion Manole, *Anton Pann*, ESPLA, 1954, p. 296). Iar în literatura noastră el a mai fost apropiat de Mumulean, Filimon, Sadoveanu, Rebreanu, Al. O. Teodoreanu. În anume privințe nici Budai-Deleanu nu-i complet străin, însă cum astfel de apropieri sînt uneori destul de subiective, fără a fi inutile, se cuvin privite cu oarecare prudență, întrucît de la un punct înainte oricine poate fi apropiat de oricine, ajungînd la simple gratuități.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

clară, viguroasă, fără zorzoane. Şi în felul în care ne regăsim şi ne delectăm, simţim că e şi ea una din aromele acestui pămînt, una din plăsmuirile în care s-a încorporat geniul poporului nostru".

George Munlean

AL. VLAHUŢĂ: *Scrieri alese* (Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii şi bibliografie de Valeriu Ripeanu), Editura pentru literatură, 1963

Reeditarea unui scriitor constituie o nouă demonstrare în favoarea actualităţii operei sale. Cu atît mai mult în cazul lui Alexandru Vlahuţă, a cărui contribuţie literară a fost rînd pe rînd, sau în acelaşi timp, fie preamărită ditirambic, fie negată complet. Asemenea concluzii nu fac decît să deruteze pe cititor. Or, sarcina editorului şi cercetătorului marxist este, tocmai, de a stabili în mod obiectiv balanţa aprecierilor. Un asemenea scop îşi propune şi Valeriu Ripeanu în ediţia de faţă: „Actuala culegere urmăreşte să dea cititorului o imagine nouă şi completă asupra lui Alexandru Vlahuţă" (vol. III, p. 514). Dar pentru a ajunge aici, editorul a parcurs un imens material bio-bibliografic; rezultatul ne apare sub forma a trei volume masive, însumînd cca. 1400 pagini de texte, plus alte cîteva sute rezervate notelor, comentariilor, indicilor, sau studiului introductiv (125 pagini). Demonstrarea de care vorbeam urmează două căi. Cea dintîi o constituie publicarea operei propriu-zise (poezie, nuvele, schiţe, povestiri, amintiri, cugetări, sau proza mai lungă: romanul *Dan*, *Romînia pitorească* şi monografia *Grigorescu*), cunoscută în cea mai mare parte şi îmbogăţită cu lucrări risipite prin periodice sau rămase în masnuscrise — cum sînt cele patru carnete de însemnări zilnice sau poezia *Cîrmacii* — dar şi exemplificarea activităţii de jurnalist şi polemist a acestuia prin numeroase articole, pamflete şi conferinţe prezentate în cel de-al doilea volum în întregime, sau fragmentar la note şi în studiul introductiv. Se încearcă şi un lucru original prin publicarea răspunsurilor scriitorului la „poşta redacţiei" — acele „scrisori către cititori" „sfaturi" sau „corespondenţa literară" din care aflăm numeroase informaţii privind viaţa şi ideile sale artistice. Pe baza unui aşa de bogat material — ediţia de faţă fiind cea mai completă din cîte s-au scos pînă acum — Valeriu Ripeanu întreprinde o cercetare sistematică asupra ideilor politice şi artistice ale scriitorului, încercînd să explice atitudinea acestuia faţă de evenimentele cărora le-a fost martor. Schiţarea unui portret „real" şi integrarea activităţii lui Vlahuţă în cadrul mişcării literare de la finele veacului trecut şi începutul acestuia, constituie cea de a doua parte a demonstrării. „Mai avem despre existenţa lui Vlahuţă o imagine falsă. Îl privim şi acum ca pe un blajin răzeş moldovean care a trecut senin prin viaţă, îndeplinind conştiincios, cu oarecare voluptate chiar, îndatoriri funcţionăreşti. În realitate, Alexandru Vlahuţă a fost tipul proletarului intelectual. Drama vieţii lui Alexandru Vlahuţă rezultă din dorinţa lui de a se dedica în întregime scrisului şi neputinţa îndeplinirii acestui ideal" (p. VIII) — se spune chiar de la începutul studiului, după care se trece în mod detaliat la argumentarea ideii. În acest scop sînt aduse bogate informaţii privind viaţa scriitorului — unele necunoscute pînă acum, sau mai puţin cunoscute: ca activitatea de inspector şcolar pentru judeţele Prahova, Buzău, Ploeşti din vara anului şi toamna lui 1888, ce a hotărît apropierea mai timpurie de socialism. De asemenea, sînt făcute unele rectificări în cunoştinţele asupra carierei profesionale de la 1885 la 1893 pe baza celor mai recente descoperiri arhivistice etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un interes deosebit îl prezintă periodizarea vieții autorului nu numai după operă, cum o făcea Garabet Ibrăileanu, ci mai ales după relațiile acestuia cu marile figuri ale timpului și după condiția sa socială. Astfel, după o primă perioadă în care ar fi dominat de personalitatea lui Mihail Eminescu, urmează cel de „al doilea moment decisiv" ... „lectura scrierilor lui Dobrogeanu-Gherea și prietenia dintre ei". Și, aici, autorul insistă în mod deosebit, căutînd rădăcinile apropierii de socialiști. Se pare — după cîte demonstrează Valeriu Rîpeanu — că influența „Contemporanului" a fost decisivă : „Cine parcurge paralel revista „Contemporanul" și foiletoanele lui Al. Vlahuță din „Romînia Liberă" sau „Epoca" între 1882 și 1886 va constata o identitate nu numai de teme și preocupări, dar și de vederi" (p. XXXII). În explicarea unor aspecte mai puțin cunoscute, sau greșit interpretate, din viața scriitorului, Valeriu Rîpeanu se lasă răpit uneori de vastitatea materialului faptic, și rezolvarea problemelor capătă o oarecare independență față de studiu, ca atare. Se vede că autorul a meditat mult asupra lor și a simțit imperios nevoia să le pună la punct. Astfel, relațiile lui Vlahuță cu Junimea capătă o extindere neașteptată, dezvoltîndu-se în analiza conflictului Gherea-Maiorescu, și cuprinzînd referiri asupra întregii mișcări literare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Explicația după care „Vlahuță a venit la „Convorbiri" atras de mitul lui Eminescu", iar „despărțirea lui de Junimea se leagă tot de numele lui Eminescu" (p. XX), ni se pare cea mai fericită, de pînă acum. Apropierea de socialism, prin intermediul lui C. Dobrogeanu-Gherea, a însemnat un pas hotărîtor în trecerea de la atitudinea critică, de negare, la adoptarea unei atitudini constructive. În jurul lui 1900 și după aceasta, ca un reflex al îmbunătățirii situației materiale (este numit referendar la Casa școalelor și devine, printr-o a doua căsătorie, proprietar a 3000 pogoane de vie — lucru pe care Valeriu Rîpeanu îl trece cu vederea — vezi informația în G. Călinescu, *Istoria literaturii romîne*, p. 490), scriitorul săvîrșește anume greșeli, exagerări, dovedește opacitate pe plan estetic, iar opera capătă o notă mistică și moralizatoare. Cu toate acestea, „Vlahuță a rămas mereu credincios artei realiste și a manifestat o mare simpatie față de tinerii scriitori pe care i-a încurajat cu căldură" (p. LVI). Asupra acestei perioade credem că era necesar să se insiste mai mult, dată fiind și posibilitatea interpretării ei în mod eronat. O discuție la concret, cu texte exemplificatoare și cu mai multe date, ar fi fost cum nu se poate mai bine-venită, mai ales că toate studiile anterioare, de după 23 August 1944, trec prea repede, rezumînd poziția scriitorului din această epocă în cîteva cuvinte. Informațiile nu lipsesc, dar ele sînt dozate prea inegal — uneori, autorul temîndu-se, probabil, să nu repete cele spuse de Al. Bojin în studiul său bio-bibliografic.

Trei lucruri ni se par esențiale pentru definirea lui Al. Vlahuță în epoca amintită, și aici subscriem întru totul părerilor lui Valeriu Rîpeanu : 1) Scriitorul n-a fost sămănătorist numai un an de zile cît a stat la conducerea revistei „Sămănătorul", ci orientarea aceasta a constituit „o trăsătură constantă a ideologiei sale din ultimii ani ai vieții" (p. CXVI), 2) cu toate șovăielile și greșelile de care vorbeam, poezia socială — latura cea mai progresistă a operei sale — a cunoscut o largă răspîndire în rîndul clasei muncitoare, și 3) totdeauna, alături de un Vlahuță oficial, referendar la Casa școalelor și publicist în coloanele „Daciei", a existat un altul, apropiat de cei de jos și frămîntat de problemele cele mai acute ale timpului, pe care îl descoperim în „contradicțiile" dintre „activitatea lui publicistică și între afirmațiile din scrisori și carnetele de însemnări și chiar din unele articole tipărite în Dacia" (p. LXXXIII). „Carnetele de însemnări și scrisorile dovedesc zbuciumul sufletesc al omului preocupat de problemele vieții sociale cărora, din păcate, el nu le-a mai putut da expresiu literară cuvenită" (p. LIX).

Afirmațiile lui Valeriu Rîpeanu sînt juste, dar în cele din urmă împărțirea activității lui Vlahuță în anume etape trebuie făcută în funcție de apropierea sau depărtarea acestuia de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

realism, ținînd seama că trăsăturile caracterisice coexistă, deși didactic putem vorbi de perioade deosebite. Astfel, într-o epocă de vădită orientare sămănătoristă apare cea mai fulminantă poezie de la începutul secolului al XX-lea : poemul *1907*. De altfel, nu periodizarea în sine ne interesează, ci relevarea contribuției scriitorului la dezvoltarea literaturii. Și aceasta — deși negată, adesea, — există, iar Valeriu Rîpeanu o pune cu prisosință în evidență. El evidențiază meritul scriitorului de a fi surprins „..., după N. Filimon, dar în alte împrejurări sociale, dinamica ridicării unor exemplare din clasele conducătoare, firele aparent nevăzute ale evoluției acestor indivizi care reușesc să dețină mari privilegii materiale, să ajungă deputați, miniștri, să devină figuri importante ale vieții culturale : sau pur și simplu să ducă o viață parazitară" (p. LXII). O altă notă originală o constituie aducerea pentru prima dată în literatura noastră a inadaptabilului (în romanul *Dan*, îndeosebi). Și aici, autorul găsește prilejul să facă interesante și subtile observații privind deosebirea dintre tipul inadaptabilului și cel al învinsului. Romanul *Dan*, pe de altă parte, „marchează începutul unui interes din ce în ce mai acut al scriitorilor noștri pentru ceea ce îndeobște numim ideea de contemporaneitate" (p. XC). De asemeni, Alexandru Vlahuță „este poate primul scriitor din literatura noastră care acordă importanță unor factori hotărîtori în construirea personalității umane : mediul și educația" (p. XCVI).

Deși meritele sînt incontestabile, luată în mod compartimentat, creația lui Al. Vlahuță nu se ridică, totuși, deasupra acelela a unui scriitor de mîna a doua, iar situarea lui printre clasicii literaturii, alături de Eminescu, Caragiale, Coșbuc etc., ni s-ar părea nefirească. Intervine și aici discuția purtată în jurul operei lui Ion Heliade Rădulescu. Vlahuță nu este un mare poet, un mare romancier, un mare nuvelist, dar este un jurnalist valoros și o mare personalitate culturală de numele căruia sînt legate multe din evenimentele literare de la hotarul dintre ultimele două secole, părere, pe care undeva o urmărește și autorul studiului de față cînd vorbește : „Cine se va ocupa de întreaga operă a lui Vlahuță va trebui să stăruie mai mult asupra acestei activități de luptă literară" (LXIII). E un fel original — singurul posibil — ce trebuie adoptat în studierea operei și a contribuției lui Al. Vlahuță în general, — și autorul îl îmbrățișează ! Rămînem surprinși, totuși, parcurgînd cele 125 de pagini ale studiului să nu aflăm decît în mod disparat referiri privind valoarea artistică a operei scriitorului. Autorul spune într-un loc : „Am sacrificat cu bună știință analiza detaliată a unor lucrări, pentru a stabili liniile directoare ale evoluției operei, ale gîndirii lui Al. Vlahuță" (p. CXIX). Nu era nevoie de o analiză *„detaliată* a unor lucrări" — care se face totuși, la note sau în cuprinsul studiului pentru a ne da o imagine globală a specificului scrisului său. Credem că luarea în considerare și a formei, pe lîngă conținut, l-ar fi ajutat și mai mult în fixarea coordonatelor vieții și operei acestuia. De altfel, unele referiri aforistice punctează din loc în loc studiul, dar ele nu reușesc să se închege într-o imagine globală. Valeriu Rîpeanu vorbește de ideile artistice ale lui Al. Vlahuță, dar mai puțin urmărește cum aceste idei dau personalitate operei sale, cum ele constituie o cheie în dezlegarea și înțelegerea acesteia. Desigur, limitele reduse ale spațiului pus la dispoziție nu i-au permis o amplă analiză, după toate rigorile criticii, ea va fi făcută — probabil — într-un studiu monografic, pe care ar fi păcat să nu-l scrie după o așa de îndelungată aplecare asupra operei scriitorului — dar autorul n-a știut să speculeze la maximum existența notelor de la sfîrșitul fiecărui volum, destul de bogate, totuși. Urmărind felul în care au fost receptate diversele opere ale lui Al. Vlahuță de presa timpului și de cea muncitorească îndeosebi, Valeriu Rîpeanu încearcă un lucru original. Desigur, mai pe larg, autorul se oprește asupra celor mai semnificative creații, dînd notelor o largă extindere (ca în cazul poeziei *1907*). În rest însă, predomină monotonia creată de repetarea aceleiași scheme completată cu alte date : revista și anul apariției ; reluările în presă și volume ; semnătura sub care apare; ediția după care este reprodus textul etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-un fel, mai ales în cel de-al doilea volum, ele acoperă lipsa detaliilor biografice, voit ocolite în cadrul studiului. Sînt aduse în acest scop bogate informaţii privind relaţiile lui Vlahuţă cu I. L. Caragiale, Delavrancea, Eminescu — mai ales, Hasdeu, C. Dobrogeanu-Gherea etc. De asemenea, sînt lămurite unele probleme viu disputate, ca aceea a realului şi fabulaţiei din romanul *Dan* *.

Uneori, cînd nu găseşte rezolvarea sigură, Valeriu Ripeanu supune discuţiei ipoteza adoptată. Aşa se întîmplă cînd analizează cauzele care l-au determinat pe Vlahuţă să-şi pună condeiul în slujba ziarului reacţionar „Dacia", sau cînd vrea să lămurească data întîlnirii acestuia cu Eminescu. În felul acesta, autorul se vrea obiectiv — şi este — deşi aplecarea îndelungată asupra operei scriitorului l-a apropiat, oarecum de acesta, şi vibraţiile lirice se simt adesea. O seamă de repetări a ideilor sau reluări de citate puteau fi înlăturate. Cert este, însă, că avem în faţă o ediţie reuşită din toate punctele de vedere, din care cititorul îşi poate forma o imagine clară asupra lui Alexandru Vlahuţă. În acest sens, de un real folos îi este şi monografia ideilor — ce se încearcă în studiul introductiv — cum şi biografia fiecărei opere în parte — schiţată în laturile ei esenţiale la note.

Ionel Oprişan

ION ROMAN: *Şt. O. Iosif.* Monografie. Editura pentru literatură, 1964

O documentare serioasă stă la baza acestei monografii. Toate sursele au fost folosite, de la actele de arhivă, scrisori, mărturii ale prietenilor pînă la ziarele şi revistele din timpul vieţii, cît şi după moartea poetului, cercetarea fiind dusă la zi cu o răbdare şi minuţie demne de remarcat. Totul se bizuie pe document, pe evenimente istorice, pe fapte de viaţă trăite. Preocuparea de exactitate merge atît de departe, încît autorul monografiei nu-şi limitează investigaţiile numai la viaţa şi opera lui Şt. O. Iosif, ci le extinde la viaţa Nataliei Negru, la viaţa lui Dimitrie Anghel şi a altor persoane din imediata lor apropiere, scriitori şi oameni politici. Profitînd de faptul că Iosif, originar din Ardeal, se stabileşte la Bucureşti, cutreieră ţara şi trece chiar şi peste hotare, Ion Roman îi urmăreşte îndeaproape peregrinările, înregistrează ecourile din presa timpului, corespondenţa poetului, relatările cunoscuţilor, pentru a reconstitui nu numai mişcarea literară de la noi, ci frămîntarea epocii, situaţia politică, economică, luptele de idei din ţară şi străinătate.

Şt. O. Iosif trăieşte anii de frămîntări sociale de la sfîrşitul secolului trecut. El nu a fost poet socialist deşi a făcut parte dintre intelectualii care frecventau conferinţele socialiştilor de la Sala Sotir, era prieten cu Păun-Pincio, iar „Lumea nouă", organ zilnic al social-

* Aparatul critic al ediţiei este la înălţime. Volumele cuprind, pe lîngă studiul introductiv, o notă asupra ediţiei, note în general, un tablou cronologic bio-bibliografic, o bibliografie, un indice general, un altul — în cazul poeziilor — după primul vers etc. Toată această „aparatură critică" nu se rezumă numai la Alexandru Vlahuţă ci cuprinde, uneori, întreaga epocă — vrînd parcă să-l încadreze într-un anume context social, ori de cîte ori are posibilitatea s-o facă. Aşa, în tabloul cronologic bio-bibliografic aflăm concomitent cu datele privind evoluţia operei şi vieţii lui Vlahuţă, şi informaţii de ordin general, ca: „1880 — 5 noiembrie — s-a născut M. Sadoveanu"; 1907 — sfîrşitul lui februarie. Pe moşia Flămînzi, din nordul Moldovei izbucnesc marile răscoale ţărăneşti ce aveau să cuprindă întreaga ţară" etc. etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

democrației romîne, editat de P.S.D., îi tipărea versurile. Faptul nu este doar comentat și relatat în monografie, ci este explicat cu pondere. Niciodată Ion Roman nu se avîntă în supoziții neîntemeiate, iar atunci cînd datele exacte lipsesc, nu se sfiiește s-o spună răspicat.

Sentimentul firesc care-l apropie pe cercetător de obiectul cercetării sale nu l-a împins în cazul de față pe autorul monografiei să cadă în greșeala de a îmbrățișa în întregime opiniile poetului. Limitele din gîndirea și opera lui Iosif sînt judecate de pe poziția omului preocupat să valorifice cunoștințele sale marxist-leniniste. Poate tocmai de aceea ne intrigă faptul că pentru fondul social politic al diversiunilor existente în perioada în care a scris Iosif, monografia apelează la articolul lui G. C. Nicolescu despre sămănătorism în „Viața romînească" din 1959. Nu era oare mai indicat ca Ion Roman să-și dovedească competența în materie și să-și precizeze punctul de vedere, alte materiale putîndu-i fi utile doar pentru confruntare.

Capitolul *Între realism și diversiune* fixează metodic în mintea cititorilor cunoștințe mai dinainte avute despre sămănătorism și poporanism, deosebirea dintre cele două curente, în ce constă contribuția valoroasă a scriitorilor grupați în jurul „Vieții romînești". Argumentat, Ion Roman semnalează deosebirea dintre Iosif și diversiunea sămănătoristă și citează pe G. Călinescu cînd discută complexitatea situării poetului în istoria literaturii.

În monografia semnată de Ion Roman, datele exacte în număr mare nu veștejesc savoarea faptului de viață propriu-zis pe care ele îl consemnează lapidar. Astfel, din carte, aflăm că în vara anului 1899 Iosif este invitat de Romulus Cioflec, pe cheltuiala sa, la Paris. De la această precizare de ordin biografic Ion Roman, fără să romanțeze, reușește să ne facă să înțelegem starea sufletească a tînărului lipsit de posibilități materiale căruia i se ivește prilejul să cunoască lumea și dincolo de granițele țării. Un fragment de scrisoare, o strofă dintr-o poezie, o carte poștală scrisă din vîrful turnului Eiffel, enumerarea celor văzute în capitala Franței — Luvrul, sălile de concert, „Eroica" de Beethoven ascultată pentru întîia oară, Sarah Bernhardt interpretînd pe Hamlet, mărturisesc uimirile și încîntările lui Iosif la o anume dată. Mai sînt evocate apoi din corespondența cu Cioflec, serile romînilor la Paris, la „Closerie de Lilas", îndelungile întîlniri din atelierul pictorului Kimon Loghi, unde se citesc versuri și se răsfoiesc revistele venite din țară, plimbările pe malurile Senei și popasurile prin cafenelele din preajma gării Montparnasse. Prin intermediul cîtorva date este sugerată întreaga atmosferă care domnea printre tinerii romîni aflați în capitala Franței. Tot așa, indicînd cu exactitate preocupările tatălui lui Șt. O. Iosif, care visa să-și ia doctoratul la Viena, vorbea curent latinește, trăia mereu printre gramatici și dicționare, Ion Roman aduce în conștiința cititorilor pe intelectualul ardelean, format la școala clasicilor, sensibil la titlurile academice, chiar dacă în viața de toate zilele se mulțumește cu un modest post în învățămînt care abia îi asigură un minimum de mijloace materiale.

Cu asemenea procedee este reconstituită viața lui Iosif. Monografia, compusă din zece capitole, îl urmărește pe poet pornind de la locul său de baștină din Ardeal, dar ascendența pe linie paternă este semnalată în sudul Dunării, înainte de secolul al XVIII-lea. Pe baza actelor (Ion Roman reproduce și un arbore genealogic al familiei, schițat de Nicolae Iosif) se stabilește cronologia exactă a unei părți din viața poetului. Trecerea prin școală, stabilirea în București, boema intelectualilor romîni, colaborările la reviste, volumele de versuri, amicițiile literare, dragostea și drama familiară, totul, în general, este fixat în termeni exacți, în așa fel ca din elementele biografice să de desprindă portretul moral. Aici este meritul real al monografiei lui Ioan Roman. El îl arată pe poet înconjurat de prieteni, Cioflec, Ilarie Chendi, Sadoveanu, Gîrleanu, Jean Bart, Beldiceanu, Dimitrie Anghel, capabil de mari devotamente, chiar atunci cînd este înșelat în buna lui credință. Insistă asupra atitudinii lui Iosif în disputa cu Al. Antimireanu în problema literaturii populare și asupra contribuției lui la răspîndirea operei lui Păun-Pincio. Îi urmărește viața îndeaproape, pas cu pas, desco-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perindu-l încă o dată pentru noile generații, modest, muncitor, îndurînd cu demnitate lipsurile materiale, entuziasmat de o idee, îndrăgostit de poezie, nici cînd mulțumit de propria sa creație.

Analiza estetică a operei este făcută în tot cuprinsul cărții, chiar și în capitolele care ar părea la prima vedere legate strict de biografie, ca de exemplu: *La București, Debutul, Helianta, A. Mirea*. Bineînțeles, în fiecare din aceste capitole este analizată acea parte a poeziei lui Iosif care i se potrivește; adică traducerile sugestive din Petőfi și versurile erotice influențate de Eminescu, pentru perioada de început, duioasele cîntece izvorîte din dragostea pentru Natalia Negru sau usturătoarele replici în versuri ale lui „A. Mirea" apărute din spirituala înfrățire dintre două personalități poetice distincte care au fost Șt. O. Iosif și Dimitrie Anghel.

Ferindu-se parcă să dea singur aprecieri de valoare, Ion Roman apelează mult la părerile altora. E adevărat însă că atitudinea sa reiese din felul cum reacționează la o critică sau alta. Căci cu Eugen Lovinescu nu este de acord cînd afiliază în întregime opera lui Iosif sămănătorismului, pe Ollănescu-Ascanio îl citează fără entuziasm pentru referatele indiferente scrise în vederea premiilor Academiei, în timp ce pe Ibrăileanu îl apreciază pentru faptul că în paginile „Vieții românești", îl deosebește pe Iosif de Anghel, celui dintîi recunoscîndu-i „consacrarea" datorită caracterului social și național al poeziei sale.

O sinteză este capitolul dedicat în cea mai mare măsură analizei literare. Aici se fac cîteva observații judicioase referitoare la influența lui Eminescu asupra tinerei generații și mai cu seamă în ce măsură această generație a fost pregătită să înțeleagă pe marele ei înaintaș. Ion Roman face o distincție și are perfectă dreptate. Dacă Eminescu a avut un rol covîrșitor în dezvoltarea tinerelor talente reale, el nu are nimic comun cu versificatorii mărunți, furați de curentul de sentimentalism „exasperant și monocord", opaci la profunzimea ideilor eminesciene și care au trădat de la început poezia.

Prins între doi mari contemporani, Eminescu și Coșbuc, Șt. O. Iosif are meritul de a nu fi devenit epigonul niciunuia dintre ei, scrie Ion Roman. Ca să arate în ce măsură există totuși o legătură de netăgăduit în creația lor, Roman citează din nou critica vremii, intervenind atunci cînd e cazul să combată unele afirmații care ar constitui un argument pentru susținerea pesimismului acut al lui Iosif.

Analiza directă pe text uzează uneori de formule prea generale, de aici venind o anume lipsă de relief a observațiilor. Ion Roman, atît de informat și de preocupat de precizie, în ipostaza de critic nu păstrează tot timpul plăcerea vie, înfierbîntată a lecturii.

Meticuloasa cronologie a acestei monografii ne pune în măsură ca de aici încolo, cu economie de forțe, să recitim cele cîteva volume de versuri izbutite ale poetului într-o ambianță istorică mai plină de detalii. În afară de faptul că este o lucrare de istorie literară prețioasă, cartea lui Ion Roman este un omagiu bine venit închinat memoriei lui Șt. O. Iosif, la 50 de ani de la moartea lui.

Cornelia Ștefănescu

DENIS DIDEROT: *Romane*, București, 1963, Editura pentru literatură universală (591 p.)

Volumul recent apărut („Traducere note și prezentări" de Gellu Naum, „Cuvînt înainte" de Valentin Lipatti) cuprinde operele literare mai de seamă ale marelui filozof materialist francez din secolul al XVIII-lea: *Călugărița, Nepotul lui Rameau*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Jacques fatalistul. Titlul general de *Opere romanești* (*Oeuvres romanesques*, Editions Garnier Frères, Paris, 1959) dat de către editorii francezi a fost probabil considerat de către îngrijitorii textelor noastre nepotrivit, întrucît în oarecare grad cuvîntul *romanesc* a căpătat un sens peiorativ. Pentru cele trei scrieri a fost preferată specificarea „romane", însoțită de o demonstrație, în prefață, că aceste opere ale lui Diderot nu sînt chiar romane.

De fapt, ele sînt refractare oricărei supuneri față de termeni strict delimitativi. Pînă și caracterizări ca „povestiri" sau „dialoguri" nu ar fi fost cu totul potrivite. Însuși Diderot a simțit dificultatea clasificării scrierilor lui, zicîndu-i capodoperei sale *Nepotul lui Rameau*, în mod foarte modest, „satiră". Și totuși, în ultima instanță e un roman foarte concentrat al întregii burghezii franceze a epocii respective. *Călugărița* e un roman neterminat cristalizat, în faza în care a rămas, într-o amplă și fină povestire psihologico-socială, de proporții, exprimată prin monolog. *Jacques fatalistul* e un dialog profilat pe un fragment de parodie a romanului picaresc, a cărui acțiune, dacă s-ar putea denumi astfel pretextul dialogului, e o călătorie de cîteva zile. Firea rebarbativă și foarte sociabilă totodată, complexă și contradictorie, a lui Diderot, nu a putut să-și lase efigia artistică în colecția unor modele uzuale și uzate în timpul său. Depășind tiparele obișnuite și nereușind să ducă la desăvîrșire altele noi, Diderot a lăsat cîteva creații inclasificabile, și totuși de o mare valoare pentru epocă, deși în ele simțim uneori reziduurile unei elaborări încă neduse la capăt.

Alegerea unui titlu neutru cum ar fi „Proza artistică" sau „Opera literară" ar fi scutit pe traducător și prefațator de unele impasuri. Pentru a ne referi la unul singur, menționăm doar că în titlul general se spune „*Romane, Călugărița, Nepotul lui Rameau, Jacques fatalistul*", iar în titlurile interioare găsim: „*Călugărița (scrisă prin 1760—publicată în 1796)*; *Jacques fatalistul (scrisă în 1773? — publicată în 1796)*". Cititorul rămîne oarecum încurcat. Dacă prin absurd o călugăriță ar putea să fie *scrisă* (în loc de *descrisă*) ne întrebăm de ce *Jacques fatalistul* cu nume atît de masculin, este totuși *scrisă*? Confuzia vine de la aceea că traducătorul uitînd de indicația de pe copertă „romane", care la singular sînt la masculin, se gîndea poate că creațiile traduse sînt „povestiri" sau „opere".

Traducerea unui clasic aparținînd literaturii universale presupune, în primul rînd, o acordare a expresiilor cu epoca și personalitatea căreia îi aparține opera transpusă. În linii mari, Gellu Naum a găsit tonul potrivit, ferindu-se de tendința ostentativei arhaizări a limbii și de abuzul de provincialisme care tentează pe unii traducători, care scotocesc prin fundul sacului cu cuvinte inuzitate astăzi, sau caută bijuterii lexicale strict regionale cu o valoare adesea dubioasă, pentru a obliga publicul să le citească transpunerea cu ajutorul dicționarelor. Cu toate că Diderot a compus în secolul al XVIII-lea, găsim că traducătorul a făcut bine că nu a recurs la lexicul romînesc al acelui veac, pentru simplul fapt că limba franceză a enciclopedistului era o limbă, limpezită cu un secol mai înainte, pe cînd a noastră era încă în faza sedimentării ei literare. Pudoarea de a traduce prin neologisme, caracteristică traducătorilor din limba franceză, l-a călăuzit pe Gellu Naum făcîndu-l să dea textului său romînesc o savoare vetustă fără a fi desuetă. E un merit că a fost păstrată, în astfel de condițiuni, dezinvoltura expresivă a lui Diderot.

Buna acordare, în linii mari, a limbii cu opera pe care o traduce, nu l-a împiedicat totuși pe autorul transpunerii de a-și arăta unele preferințe lexicale și fonetice cu care nu sîntem cu totul de acord. El crede mai eufonici, poate mai expresivi, termeni cum sînt *lătăreți* (p. 234) și *flrtați* (p. 483) în loc de *lați* și *frați*. Oricît de poetic și muzical i-ar suna traducătorului cuvîntul compus *cîtămai* (inexistent în *Dicționarul limbii romîne moderne*, Editura Academiei R.P.R., 1958), abuzul în folosirea lui ne pare stînjenitor, posibil și pentru că, într-o operă în proză, prea multă poezie strică: „*cîtămai* averea" (p. 238), „*cîtămai* zapisul (p. 340), *cîtămai* cuțitul"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(p. 392) *„ctlămai* basma" (p. 493) etc. Mai puțin stridente sînt unele cuvinte cu o pronunție familiară *taică-său* sau *dom* (pentru *domn*, p. 177 și 180, de asemenea inexistent în dicționar).

Nu lipsesc unele inadvertențe, printre care mai notorie ne pare traducerea cuvîntului *binele* (care este entitate morală) prin *bunul* avînd o semnificație strict materială (dacă nu ne gîndim că și *buniculuî* i se spune *bunul*). Așa ne explicăm asocierea unor termeni ca „adevărul, *bunul*, frumosul" (p. 301). Printre incorectitudini spicuim : „un om *foc de deștept*" (p.235) în loc de expresia consacrată „deștept foc". O frază cu totul imprecisă este : „În demascarea lui Fréron, Voltaire a jucat un rol activ. Fiul său, cunoscut sub numele de Fréron-fiul , i-a urmat pilda" (p. 242, în notă). În mod diresc, după o astfel de relatare, ne întrebăm dacă fiul lui Voltaire s-a numit Fréron, sau dacă fiul lui Fréron a urmat exemplul lui Voltaire demascîndu-și tatăl. Dincolo de limba foarte neaoșă a traducerii, transpare cîte un galicism prin transmiterea directă a cîte unei expresii franceze, care ar trebui să fie înlocuită printr-o expresie românească adecuată. De exemplu : „ia un ciomag și-mi freacă spinarea cu el" (p. 331). Pe alocuri, traducerea ar fi trebuit să fie lucrată stilistic mai atent. Astfel întîlnim : „Jacques și boccegiul nu se slăbesc de fel" (p. 355) sau „se trezi tare *devreme*, se uită pe geam ca să vadă cum *e vremea* (p. 415).

Textul traducerii este însoțit de un aparat critic destul de impunător și de bine pus la punct. Notele legate de transpunere, în special privitoare la *Nepotul lui Rameau* completează intuiția bogăției de conținut pe care o avem citind opera lui Diderot, readuc atmosfera contemporană scriitorului, arată vastitatea cunoștințelor lui și ascuțișul mînuirii sale creatoare. Poate pentru laici, ar fi fost cazul să fie explicați în notă unii termeni de uzanță clericală, cum ar fi *stiharul* și *etola* (p. 99), cu atît mai mult cu cît operele lui Diderot par să fi fost adresate, în mai mare grad, populației necanonice decît cinului duhovnicesc. De asemenea, notele ar fi trebuit să cuprindă și explicarea unor titluri, prea cunoscute în patria lui Diderot dar neconcludente pentru cea mai mare parte a publicului românesc. Astfel vorbindu-se de *Jupîn Patelin* (p. 521) nu găsim în notele traducerii referirea că e vorba de celebra farsă medievală a „maestrului" Patelin, avocat fără procese, faimos nu atît prin cunoștințele juridice cît prin pungășii.

O particularitate a traducerii volumului de proză artistică a lui Diderot este că el cuprinde patru prefețe : una generală, pusă în fruntea cărții și trei speciale, întovărășind fiecare operă în parte (probabil e vorba de „prezentările" făcute de traducător și menționate îndată după titlu). Efortul celor doi autori ai prefețelor este de a încerca o evitare a revenirilor, spunînd cam același lucru în alți termeni. Astfel, afirmația din prefața 1 : „Călugărița, scrisă în 1760, a fost publicată abia în 1796" (p. 7), se poate verifica în prefața a 2-a unde găsim „Călugărița a văzut lumina tiparului abia cu treizeci și cinci de ani mai tîrziu" (p. 23). Asupra unor amănunte mărunte cei doi autori nu sînt totdeauna de acord. Astfel, în prefața 1 e remarcat că *Jacques fatalistul și stăpînul său* a fost „scris (sic) în 1773" (p. 10), pe cînd în prefața a 4-a se afirmă că „*Jacques Fatalistul* pare să fi fost scrisă (sic)"..., prin 1774" (p. 329), deci cu un an mai tîrziu. Dat fiind că în genere cele trei prezentări „interioare" sînt mai sărace și nu aduc prea multe elemente complimentare ne oprim la prima, mai amplă și singura care se intitulează *Cuvînt înainte* (la p. 3) și *Prefață* (la p. 5).

O introducere care însoțește opere literare, într-o măsură necunoscute publicului larg, e oportună chiar dacă mărește foarte puțin orizontul deschis numai de lectura scrierilor respective. Cu atît mai utilă este prefața competentă semnată de Valentin Lipatti. Nu lipsesc observațiile juste și citatele, bine alese, din exegeza celor care au studiat cu multă atenție opera lui Diderot. Este de luat în seamă afirmația lui Henri Lefebvre (din *Diderot, Hier et Aujourd'hui*, Paris, 1943, p. 255) că „romanul" *Călugărița* e „pe de-a-ntregul adevărat și pe de-a-ntregul închipuit" și mai ales aceea a lui Roland Desné : „Dacă Rameau se răscumpără în ochii noștri, o face prin diagnosticul lucid al bolii sale. El face însă mai mult. Duce pe culmi analiza concretă, foarte umană, a dezumanizării sale". („Europe" din ian. — febr. 1961, p. 191).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un merit al celui care a scris *Cuvînt înainte* la ediția operelor literare ale lui Diderot este că depășește obicelul unei părți dintre autorii de prefețe, care se mărginesc în a evoca, mai bine sau mai rău, cuprinsul scrierilor prezentate, oferind rezumate pentru cei care ar obosi citind în întregime cărțile editate. Valentin Lipatti împletește expunerea conținutului operelor cu elemente de analiză, reproducînd și pasaje (uneori prea copioase) din „romanele" lui Diderot. Dat fiind că o prefață, oricît de completă, nu este o monografie, desigur că nu a epuizat tema. Autorul a selectat cele crezute de cuviință că e necesar în ocazia dată. Pentru a vedea ce-i lipsește, după părerea noastră, „cuvîntului înainte" vom indica la ce se referă, arătîndu-ne rezervele asupra unor formulări pripite și greșeli de interpretare, de cîte ori este cazul.

Autorul prefeței insistă mai întîi asupra faptului că Diderot, ca și Stendhal sau Baudelaire, a fost „descoperit" abia în secolul nostru. Dacă afirmația în sine e adevărată, asocierea pare fortuită, întrucît cauzele acestei tardive „descoperiri" sînt cu totul altele. Operele celor doi scriitori, amintite alături de ale lui Diderot, nu au fost înțelese timp îndelungat, pe cînd proza artistică a lui Diderot nu a fost acceptată de către mentalitatea clasei dominante, într-o societate bazată pe exploatare, datorită violenței criticii anticlericale și antiburgheze. O dovadă în acest sens este și faptul că spiritele luminate l-au gustat cu mult mai înainte. E de luat în seamă, printre altele, că Goethe a fost primul traducător al *Nepotului lui Rameau* (faptul nu se spune în nici una dintre prefețele ediției românești). Din *Jacques fatalistul*, Schiller a tradus și publicat un fragment în 1785 (așa cum rezultă și din prefața a 4-a, p. 330). *Nepotul lui Rameau* a fost considerat de Marx „capodoperă unică" și de Engels „o capodoperă de dialectică", așa cum notează însuși autorul „Cuvîntului înainte" (p. 13 și 15).

Relevarea realismului operelor literare ale lui Diderot este binevenită, deși nu putem fi de acord cu afirmația că „opera de prozator a lui Diderot însemnează un moment culminant în istoria realismului francez și fără îndoială, în cea a literaturii universale". Ar rezulta deci că după Diderot realismul decade, fapt care nu e confirmat de evoluția literaturii. Creația artistică a enciclopedistului reprezintă doar un strălucitor moment de răscruce, marcînd trecerea de la realismul clasic moralist și caracterologic la cel critic, însumînd totodată elemente preromantice prin relevarea eului burghez, atît de evidentă în personaje care sfidează vechea morală, cum sînt Rameau și Jacques. Probabil că autorul prefeței, socotind „moment culminant" opera lui Diderot, vroia să se refere doar la impresionanta causticitate din *Nepotul lui Rameau*, neegalată de alți scriitori ai timpului, și la arta iluministului de a dezgoli substratul infect al „eticii" burgheze în curs de cristalizare.

După o prealabilă prezentare a scrierilor literare de mai mică importanță ale lui Diderot, cum sînt „romanul" *Bijuteriile indiscrete* cu „numeroase momente decoltate și vetuste", povestirea *Pasărea albă* și „poveștile morale", autorul prefeței se oprește la operele cuprinse în volumul tradus. În legătură cu *Călugărița* se insistă prea mult asupra genezei „romanului", care nu ar fi decît „rezultatul unei păcăleli" trecîndu-se la o anecdotică plauzibilă, dar inoperantă pentru demonstrarea valorii operei și a înțelegerii semnificației ei. Apoi sînt narate sumar peregrinările maicii Suzanne, prin lumea supliciilor și a tentațiilor vicioase ascunse prin mănăstiri. Se elogiază, spre finele rezumatului, că maica „rămîne *cinstită*", și *netintinată* păstrîndu-și *intactă* aceea *puritate* morală". Autorul prefeței pare a-și da seama totuși că intenția lui Diderot nu era pe atît să acorde maicii Suzanne un certificat de castitate, pentru a face un eventual măritiș rentabil, pe cît demascarea nonsensului vieții monastice generatoare de vicii. În acest sens, prefațatorul surprinde că „ascetismul neagă legile firii". Oprindu-se mai mult asupra familiei Simonin, abia schițată în operă, este remarcat că aceasta „prezintă simptomele degradante ale familiei burgheze de mai tîrziu". E vorba de spiritul de acaparare al surorilor Suzannei. Ne întrebăm dacă această trăsătură s-a născut numai la burghezia „de mai tîrziu"? Oare nu a existat la reprezentanții acestei clase și în timpul lui Diderot?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Călugărița rămîne totuși nu atît o operă antiburgheză ci antifeudală și, mai precis, anticlericală. Asupra acestui aspect primordial, ca și asupra tuturor implicațiilor, trebuia insistat, fie și în dauna grijii de a reconstitui geneza prin „păcăleală" sau de a-i da rezumatul. Poate pentru a nu-i descuraja pe cititori, autorul prefeței s-a sfiit de a arăta unele limite ale artei lui Diderot, care în *Călugărița* nu e un constructor de personaje pozitive. Avocatul umanitarist Manouri, deși vorbește limbajul enciclopedistului, rămîne cu un profil fictiv. Însăși maica Suzanne, dînd dovadă de inteligență și mult spirit de observație, dar și de incredibilă naivitate este într-o măsură artificioasă. În această operă Diderot excelează, în schimb, în înfățișarea personajelor negative. Portretele uneori abia creionate ale călugărițelor mărginite și superstițioase, meschine, de un sălbatec egoism și o implacabilă cruzime, suspicioase, invidioase, clevetitoare și fățarnice sînt vii. E vie mai ales perversa și isterica stareță a ultimei mănăstiri la care a stat Suzanne, cea mai vicioasă dintre toate. Dacă, în *Călugărița*, construcția unor psihologii individuale eșuează uneori nu ajunge la perfecție, tabloul general al vieții monahale și al psihologiei monastice, de grup, ca și demascarea necruțătoare a viciilor care se dezvoltă dincolo de aparențe de pietate, au o vigoare rar întîlnită. Relevarea suferinței dar și a depravării, ascunse de „cuviosse nerozii", demonstrează nonsensul limitării vieții normale și naturale.

Analiza consacrată romanului *Jacques fatalistul* e judicioasă. Credem că ar fi fost cazul să se facă o clasificare mai categorică a lui în rîndul parodiilor întrucît elementele picarești sînt folosite de Diderot tocmai pentru a demonstra efectele literare derizorii ale genului. *Jacques fatalistul* este chiar, într-o măsură, un pamflet împotriva stereotipiei acțiunii romanelor din epoca scriitorului, în genere.

În prefață, „fatalismul" lui Jacques riscă să fie confundat cu determinismul. Deși unele elemente deterministe există în afirmațiile lui, el nu are o filozofie bine conturată. „Fatalismul" lui Jacques este de paradă. El declară mereu, în mod formal, că totul este predestinat în „hrisovul" din cer, pentru a-și scuza astfel nepăsarea față de necazuri. În realitate gîndește și acționează ca unul care crede că, prin inteligența și forța sa proprie, poate ajunge la orice. Diderot evocă în acest personaj pe cei care, dincolo de superstițiile feudale acceptate „de ochii lumii", au căpătat trăsături de independență și o mentalitate lipsită de prejudecăți profilată pe un spirit critic bine dezvoltat, un oarecare aer de frondă prerevoluționară. El e întreprinzător și spontan, are calitățile „populare" opuse ideologiei clasei dominante încă înainte de izbucnirea revoluției franceze. Jacques, fiul de țăran, e într-o continuă contradicție cu stăpînul său reprezentant al nobleței în plină decădere. Stăpînul lui Jacques, cu toate aerele aristocratice pe care și le dă, e un mediocru dezvăluit sufletește, lipsit de supleța spiritului, fricos, îngrădit de o psihologie arierată. Dimpotrivă, Jacques, așa cum remarcă prefațatorul, „e ager la minte, pasionat, inteligent, paradoxal, inventiv, curajos, optimist". În situația dinainte de revoluție toate calitățile lui Jacques rămîneau însă inutile. Diderot, cu mult adevăr, pune în gura stăpînului lui cuvintele: „Nu uita că nu ești și că nu vei fi niciodată decît un simplu Jacques". Tot el avea să spună: „Blestemați să fie oamenii deștepți".

Ca și în prezentarea „romanului" *Călugărița*, vorbind de *Jacques fatalistul*, autorul prefeței nu arată unele defecte de compoziție. Diderot întrerupe adesea desfășurarea dialogului în momentele mai interesante ale acțiunii. De multe ori, spre a nuanța parodierea romanelor picarești și aventuriere în genere, propune cititorilor diferite modalități uzate de a-și desfășura subiectul. În astfel de pasaje citeodată lunecă spre fastidios. Asemenea defecte, rare de altfel, sînt răscumpărate de vioiciunea narațiunilor incluse în roman, de fina analiză psihologică și ironia socială care colorează opera, de vii descrieri realiste sobre dar sugestive.

Discuția asupra *Nepotului lui Rameau* e fructuoasă, sublinînd importanța operei, indicînd conținutul ei, relevînd cinismul personajului. Nu putem fi de acord cu unele formulări. Astfel, se spune: „Acțiunea pornește repede", deși această scriere nu are nici o acțiune, fiind doar o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conversație de cîteva ore, ce e drept bogată în caracterizări, în tablouri vii, și foarte edificatoare din punct de vedere social, o demascare inegalabilă în secolul al XVIII-lea a spiritului burghez aflat în deplină ofensivă, o „satiră" așa cum își caracterizează opera Diderot. Despre nepotul lui Rameau, între altele, se afirmă : „ca un personaj de tragedie vibrează intens și spune tot ce-i trece prin minte, tot ce-i tulbură ființa". Ar rezulta că toate personajele de tragedie sînt totdeauna absolut sincere, ceea ce nu corespunde adevărului.

Partea finală a prefeței (cam un sfert), tratează despre orchestrarea dialogurilor la Diderot. Se menționează „dialogul care execută corelație triplă" și se ajunge la „*quadrilog*" (termen ce ne pare hazardat, deoarece într-o piesă de teatru, în care ar convorbi zece personaje, în aceeași scenă, s-ar putea vorbi, la același mod, de *decalog*), încheindu-se prin enunțarea caracterului popular al limbii lui Diderot. Discutînd dialogurile lui Diderot, prefața îl caracterizează „om de teatru prin excelență", afirmație neconcludentă dacă ne gîndim la valoarea foarte slabă a pieselor lui de teatru, dar avînd o oarecare justificare în faptul că a fost teoreticianul dramei burgheze. În „romanele" lui Diderot, vioiciunea nu e datorită pe atît unei dispoziții artistice a dialogurilor, avînd altceva la bază. În realitate nu numai *Călugărița* dar, pînă la un grad, și *Nepotul lui Rameau* și *Jacques fatalistul* sînt monologuri ale personajelor principale. Puternica impresie de adevăr prin relevarea contrariilor provine de la paradoxurile și aforismele lui Diderot pe care aceste personaje le pronunță, în fața cîte unui interlocutor avînd rolul mai curînd de a asculta decît de a vorbi. Valoarea dialectică a *Nepotului lui Rameau*, la care a făcut aluzie Engels, stă mai ales în contradicțiile care se înfruntă în spiritul lui Diderot, reflectate puternic într-un singur personaj.

Dacă prefața surprinde unele trăsături de amănunt ale operelor literare ale lui Diderot, din păcate nu tinde la o generalizare la care s-ar fi putut ajunge pornindu-se de la profilul psihologic și filozofia scriitorului. Se dă biografia maicii Marguerite Delamarre care obligată, împotriva voinței ei, să intre la mănăstire a servit ca punct de plecare în conceperea „romanului" *Călugărița*, de asemenea a nepotului compozitorului Rameau, celebră haimana la timpul său care, prin altele, a fost evocat și de alți scriitori ca Sébastien Mercier și Cazotte. În schimb, nu se spune un cuvînt despre existența lui Diderot. Tocmai această existență, alături de principiile de bază ale filozofiei enciclopedistului, ar fi interesat pentru o mai bună înțelegere a operelor lui literare. O biografie psihologică a lui Diderot își găsea locul firesc într-o culegere de opere în care personaje ca Rameau și Jacques exprimă firea tumultuoasă, logica necruțătoare, claritatea cugetării, spiritul de observație și idealurile lui Diderot (deși în cazul „Nepotului" acestea rezultă prin contrast).

Autorul prefeței nu explică de ce, în expunerea sa, renunță la cronologia în care Diderot și-a scris operele. Faptul pare îndreptățit deoarece *Călugărița*, ca pledoarie anticlericală, și *Jacques fatalistul*, persiflînd ideea de predestinare, sînt compoziții cu precădere antifeudale, iar *Nepotul lui Rameau*, demascînd multilateral inconsistența etică a clasei sociale aflate în ascensiune, vizează în special dezvoltarea mentalității burgheze aflate în plin avînt. Poate ar fi fost cazul să se insiste asupra diversității conceptuale și a unității ideologice ale celor trei opere literare ale enciclopedistului. Cu toată varietatea lor tematică și stilistică, aceste scrieri își găsesc un nucleu comun în temperamentul impetuos și viziunea asupra lumii a autorului lor. În toate trei vorbește apologetul naturii, moralistul și umanitaristul Denis Diderot, iluministul care în *Enciclopedie* își găsea echilibrul repudiind ponderat vechea mentalitate pe cale rațională, pentru ca în operele sale literare să-și reverse afectiv, cu foc, toate nedumeririle, contradicțiile și paradoxurile amare.

Clasificarea căreia am supus operele editate în rominește, nu împiedecă asupra semnificației lor mai largi. Cu o rară precizie, Diderot, în „romanele" sale, readuce viața mediocră, imorală și grosolană, dar complexă, a contemporanilor săi. În *Jacques fatalistul*, din ridiculi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zarea credinței în predestinare, rezultă și inacceptarea teatrului clasic pe care Diderot îl repudiază, ca o expresie a luptei unor personaje predestinate, și dezaprobarea de către filozof a sistemului lui Spinoza. Reîntîlnim, ca în *Călugărița* dezvăluirea opacității religioase, a falsității și intrigilor clerului, ideea că tabieturile mănăstirești duc la o hipertrofiere a viciilor. La acestea se adaugă disprețul pentru banalitate și prostie, ironizarea pompelor funebre somptuoase, a duelurilor ca manifestare medievală sălbatecă, a ierarhiei nedrepte etc.

În *Nepotul lui Rameau*, Diderot face să vorbească un reprezentant al noului spirit parazitar burghez. Dotat pentru artă și avînd o impresionantă putere de pătrundere, Rameau, cu tot ridicolul pe care i-l conferă aptitudinile de genial măscărici, este un personaj serios care, tentat de o existență mai bună, știe că în societatea în care trăiește nu și-o poate asigura, mai lesne, decît prin înjosire și necinste. Avînd o minte lucidă, Rameau vede tarele burgheziei pe cale de a ajunge la putere. Fire mimetrică, în esență conformistă, acceptă starea de lucruri reprobabilă, devenind chiar apologetul ei fervent.

Unii comentatori au socotit că prototipul ales de Diderot ar fi fost mai puțin imoral decît personajul, alții, dimpotrivă, au crezut că scriitorul îi atribuie calități pe care nu le avea, precum inteligența sclipitoare și sinceritatea. Rameau nu este însă decît purtătorul controverselor sufletești ale lui Diderot, om paradoxal, trăind într-o epocă paradoxală. Cu toate că Diderot a fost un ideolog al burgheziei, imoralitatea clasei respective îi părea odioasă și inacceptabilă. Enciclopedistul a preferat să rămînă boem, sărac, trăind din expediente, meditații și traduceri, fără a fi tentat de căi atît de oneroase cum sînt acelea pe care și le alegea Rameau. Asta nu l-a împiedicat pe Diderot să-și doteze eroul cu propriile lui însușiri : cu o fire schimbătoare, contradictorie, avînd o extremă mobilitate a spiritului și o vervă neobișnuită.

Adesea, așa cum am remarcat, în vorbăria lui Rameau și Jaques surprindem experiența de viață a lui Diderot concretizată în aforisme și paradoxuri. Acestora trebuie să li se dea cea mai mare atenție. Cît de tragice pentru enciclopedist sînt afirmațiile puse în gura celor doi protagoniști în legătură cu situația geniului în mijlocul vieții contemporane cu el : „De oameni e nevoie, dar de oameni geniali nu-i nevoie de loc" (*Rameau*)... „Știu bine că filozofii sînt un soi de oameni odioși celor mai mari, dinaintea cărora nu-și pleacă genunchii ; magistraților care prin însăși meseria lor apără prejudecățile împotriva cărora luptă filozofii, popilor care-i văd rareori la picioarele altarelor" (*Jacques*).....

În noua societate care se afirma, existența marelui creator era inferioară celei a oamenilor preocupați de înavuțire. Despre Racine se spune că „dacă ar fi fost un bun negustor de mătăsuri pe strada Saint-Denis sau Saint-Honoré sau măcar un bun băcan cu toptanul, un spițer cu mușterii mulți, ar fi strîns o avere uriașă " (*Rameau*). Situația precară a geniului nu era deprimantă numai pentru că îi oferea puține resurse de viață ci și pentru că mediocritatea burgheză îi invidia calitățile : „Nimic nu-i mai greu de iertat decît meritul altuia" (*Rameau*).

Alături de constatări în care se întrevăd stările sufletești ale enciclopedistului, simțindu-se nedreptățit într-o societate care nu-l înțelegea, altele se referă la mentalitatea și moravurile înconjurătoare : „Nu există pe lume oameni cărora să le placă să vorbească mai mult decît le place bîlbîiților și să le placă să umble mai mult decît le place șchiopilor" (*Jacques*)... „O zi mai puțin în viață sau un ban mai mult e același lucru"... „Minciuna care măgulește se înghite dintr-o sorbitură, iar adevărul care amărăște se bea picătură cu picătură"..... „Ca și cum vioara n-ar fi maimuța cîntărețului, care la rîndul lui va deveni maimuța viorii" (*Rameau*).

Atacurile împotriva feudalismului și a monarhiei absolute, capătă în proza artistică a lui Diderot o virulență mai pregnantă decît în *Enciclopedie* : „Gărgăunele celor doi ofițeri ai noștri a fost timp de secole gărgăunele întregii Europe ; i se spunea cavalerism. Toată mulțimea asta strălucitoare înarmată pînă-n dinți, împodobită cu felurite embleme ale dragostei, jucîn-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

du-şi pe loc bidivii de paradă, cu lancea în mînă, cu viziera ridicată sau coborîtă, privindu-se cu trufie, măsurîndu-se din ochi, amenințîndu-se, răsturnîndu-se în praf, acoperind întinderea unei uriaşe arene cu fărîmele armelor frînte, nu erau altceva de cît o mulțime de prieteni geloşi pentru faimă" (*Jacques*)... „Şi de aici trase concluzia că orice om vrea să-i poruncească altuia ; şi că dobitocul, găsindu-se în societate imediat sub clasa celor mai de jos cetățeni, cărora le poruncesc toate celelalte clase, cei mai de jos cetățeni îşi iau şi ei cîte un dobitoc, ca să aibă cui porunci. Zău, adaugă Jacques, fiecare îşi are cîinele lui. Ministrul e cîinele regelui, slujbaşul cel mai înalt în grad e cîinele ministrului" etc. (*Jacques*)..... „Nebunul titular al regelui a existat vreme îndelungată, dar niciodată regii n-au avut vreun înțelept titular"..... „Înțeleptul n-are nevoie de nebun ; deci cel ce are un nebun nu e înțelept, şi dacă nu e înțelept, înseamnă că e nebun ; şi poate fi, chiar dacă e rege, nebunul nebunului său" (*Rameau*).

În aforismele lui Diderot, puse în gura personajelor sale întrezărim labilitatea sensurilor în epoca de grăbită transformare a noțiunilor morale în care trăieşte : „S-ar putea întîmpla ca voi să înțelegeți prin viciu tocmai ceea ce eu numesc virtute, iar prin virtute tocmai ceea ce eu numesc viciu" (*Rameau*)... „Stăpîne dragă, viața e plină de încurcături din astea, în care un lucru e luat drept altul. Există asemenea încurcături în dragoste, în prietenie, în politică, în finanțe, în treburile bisericeşti, în magistratură, în negoț, încurcături cu nevestele, încurcături cu soții..." (*Jacques*).

Divulgarea necinstei care stă la baza majorității averilor în societatea burgheză unde „un hoț fură pe altul" se face paralel cu constatarea că banii au ajuns să domine : „S-a spus că *faima bună face mai mult* decît punga plină ; şi cu toate astea, cine are faima bună n-are de loc punga plină, ba chiar văd că în zilele noastre cine are punga plină are şi faimă" (*Rameau*)... „Ce contează dacă ai sau n-ai o funcție ? Totul e să fii bogat"... „văd nenumărați oameni cumsecade care nu sînt de loc fericiți şi nenumărați oameni fericiți care nu sînt de loc cumsecade"... „Orice-ai face, cînd eşti bogat nu-ți poți pierde onoarea"... „Onorat, bogat şi puternic, ceea ce e cam acelaşi lucru" (*Rameau*).

Concepția burgheză a lui Rameau se manifestă în individualismul său, care îl va face să afirme : „Cea mai bună ordine a lucrurilor, după părerea mea, e aceea în care trebuie să fiu şi eu". Rameau, spre deosebire de Diderot, se conformă eticii burgheze, avînd „scrupulul" de a nu-şi pierde concepția amorală, singura prin care, după opinia sa, poate parveni. El se va lamenta de cîte ori va avea bunul simț care putea să ducă, în epoca respectivă, la sărăcie şi izolare : „Am pierdut totul, fiindcă am avut judecată sănătoasă o dată, o singură dată în viață". Deplîngîndu-şi mizeria îşi obiectează faptul că nu e la fel ca ceilalți din mediul burghez. El îşi face imputări ca acestea : „Oare nu ştii să linguşeşti ca oricare altul ? N-ai putea să minți, să juri, să-ți calci jurămîntul, să făgăduieşti, să-ți ții sau nu cuvîntul, ca oricare altul ?" etc. Acelaşi Rameau va exclama şi adevăruri generale pentru vremea sa : „Patria nu există : de la un capăt la altul al lumii nu văd decît tirani şi robi". Personajul lui Diderot constată toate racilele morale burgheze, care de fapt le continuă pe cele feudale. Diferența dintre Diderot şi personaj nu stă în modul de a vedea societatea timpului, ci în atitudinea față de ea. De aceea, cînd Rameau va mima aerele şi gesturile diferitelor categorii privilegiate „filozoful" va avea de remarcat : „ceea ce dumneata numeşti pantomima puşlamalelor este marele dans al pămîntului".

Credem că afară de o demonstrare a legăturii operei literare a lui Diderot cu viața şi ideile filozofico-sociale, pentru cititorii romîni ar fi fost profitabil să se facă referințe, oricît de sumare, asupra circulației în trecut a operei enciclopedistului, la noi. Nu este menționată nici măcar prima transpunere în romînește din acest scriitor, apărută încă în 1838. E vorba de povestirea morală *Cei doi prieteni din Bourbonne* (Cu titlul *Amîndoi prietenii de Burbon*, „Foaie literară", I, p. 166—168 şi p. 169—172).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Deşi prezentarea „romanelor" lui Denis Diderot lasă de dorit în unele privinţe, publicarea celor mai bune opere literare ale enciclopedistului lărgeşte orizontul literaturii universale accesibil cititorilor romîni şi cunoaşterea mentalităţii avansate din „veacul luminilor".

Valeriu Ciobanu

Basmele popoarelor Asiei

Cartea cu acest titlu este o traducere în romîneşte, datorată lui Vladimir Colin şi Radu Maier, a volumului apărut în 1959 la editura *Detghiz* din Leningrad. Ea apropie cititorului nostru (copilul de la 8 la 80 de ani, cum îl numea H.C. Andersen pe iubitorul de poveşti), într-un mod agreabil şi fermecător, ceva din spiritul elementar al cîtorva dintre popoarele unui continent de vastitatea celui asiatic. E de presupus că traducerea printr-un intermediar, de a doua mînă, cum se zice în mod curent, va fi sacrificat o parte din aerul oriental şi extrem oriental al pieselor incluse în acest volum, însă există elemente destule, conţinute fiecăreia dintre ele, care ne înlesnesc să le intuim specificul (de cît specific poate fi vorba în basm) şi notele comune cu cele similare din alte locuri, între care şi ale noastre. De asemenea, au rămas, de vor fi fost cumva mai multe, cum e de ţănuit, o seamă de date care înlesnesc o oarecare orientare printre creaţiile aparţinînd sau măcar purtînd o amprentă a unui popor sau a altuia. Ne sînt prezentate aici texte birmaneze, vietnameze, indiene, indoneziene, chineze şti, japoneze, coreene şi mongole şi, după o culegere de *Basme şi legende vietnameze* apărute în 1961, în colecţia „Meridiane" a Editurii pentru literatură universală, în traducerea (din limba rusă) a lui Ovid Constantinescu şi Dan Demetrescu, după *Basme populare gruzine*, traduse (tot din rusește) de Victor Kernbach şi tipărite în acelaşi an şi de aceeaşi editură, cartea aceasta este, ca să ne mărginim la realizările mai noi în acest sens, o nouă înlesnire făcută cititorului în direcţia familiarizării lui cu o cultură de vechimea, varietatea şi uneori distincţia celei venind dinspre ţările soarelui răsare.

Dacă în cazul celor două volume amintite se încerca, fie şi în intenţie numai, un pas înainte pe calea acestei apropieri a cititorului de cultura popoarelor cărora le aparţineau respectivele producţii (vietnamez şi gruzin), punîndu-se în fruntea lor cîte o succintă prefaţă, cartea de care ne ocupăm n-a beneficiat de un astfel de ghid. S-ar putea obiecta că rîndurile scrise de Victor Kernbach în fruntea traducerii amintite nu prea spun mare lucru în privinţa, de pildă, a asemănărilor şi deosebirilor dintre proza populară gruzină şi cea romînească, a specificului ei, a raporturilor în care s-ar afla ea faţă de restul basmelor cunoscute, faţă de creaţia populară gruzină etc. Sau că prefaţa la culegerea vietnameză, semnată de Dumitru Corbea, este aproape cu totul în afara unor astfel de chestiuni şi a altora care ar mai putea interesa, cum ar fi, spre exemplu, între altele, aspectul artistic, estetic al acestor creaţii sau problemele privind geneza lor şi aşa mai departe, ceea ce este din nefericire, cam adevărat. S-ar mai putea motiva că, dedicat fiind unei vîrste fragede, volumul (apărut de altfel, spre deosebire de celelalte două, la *Editura tineretului*) n-ar avea neapărată nevoie de un atare aparat ştiinţific. Indiferent, însă, de cantitatea motivelor ce s-ar putea invoca, de scuzele ce-am fi tentaţi să le găsim unei astfel de procedări, cert este că volumul acesta de-ar fi avut un studiu introductiv, i-ar fi adus cititorului un altfel de profit intelectual decît acela rezultat din prezentarea nudă a textelor. S-ar fi evitat poate şi nepotrivirea nițel cam stîngheritoare dintre titlul şi cuprinsul său. Cine ar lua în serios ce scrie pe coperta exterioară a cărţii ar putea crede mai întîi că aceasta adună *toate* basmele popoarelor Asiei (prin postpunerea acelui buclucaş *le* la cuvîntul basme) şi apoi că ea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cuprinde (cum s-ar putea crede și despre cartea lui Kernbach, de altfel) numai basme ale acestor popoare, ceea ce-i la fel de inexact. Unele dintre aceste observații sînt de ordin secundar, însă un act de cultură serios, cum e acela al traducerii literaturii populare din alte locuri, n-ar fi trebuit să le dea naștere.

Se înțelege, nu putem pretinde în toate cazurile o traducere directă, din original, a textelor, mai cu seamă într-o împrejurare ca aceasta de față în care atîtea limbi, cu o circulație ca și inexistentă la noi, au stat la baza pieselor selectate. Însă ne-ar veni să credem că în materie de ilustrație era totuși bine ca aceasta să fie datorată pe cît posibil unor artiști din respectivele țări (cu toate evidentele greutăți dar nu și imposibilități în a procura asemenea materiale). Era un mijloc mai potrivit de a ne ține mai în atmosfera respectivului mod de a percepe universul, de a compensa ceea ce s-ar fi putut pierde prin traducere. E greu de crezut că piesele acestea nu vor fi fost ilustrate în țările lor de baștină, ori că scene din ele n-ar fi inspirat artiști și opere demne de a fi reproduse cumva, ca un pandant activ al textului. Chiar apelul la opere aparent fără nici o legătură directă cu textele prezentate ar fi putut contribui destul de agreabil la crearea unei atmosfere care să facă fraza să sune ca rostită într-un spațiu asiatic autentic și nu în unul „inspirat". Dacă e vorba de a ilustra un text atunci s-ar cuveni ca această ilustrație să-l servească, să-l atragă pe cititor și să-l introducă în lumea despre care ni se povestește. În locul ilustrațiilor reproduse, cam prea „realiste" pentru a fi asiatice, am fi preferat cîteva opere de artă autentice, fie ele și numai două-trei pentru fiecare grup de basme. Efectul unui asemenea efort ar fi fost dublu în ce privește educația cititorului și el, oricît de greu, s-ar fi cuvenit făcut, răsplătit fiind tocmai prin aceste bune urmări. Așa, avem (mai rău decît în cazul basmelor gruzine, cu vignete de Th. Bogoi) o ilustrație mediocră, cam stereotipă, care în loc să diferențieze, să sugereze o mișcare sufletească de o intensitate proprie fiecăruia dintre aceste popoare, uniformizează totul într-un asiatism superficial și comun, care nu impresionează ochiul, în cel mai bun caz, în nici un fel. De lipseau, ochiul minții ar fi văzut singur peisajul, scenele, arhitectura, chipurile și gesturile pe care le amintesc textele și poate că nu s-ar fi înșelat prea rău. În orice caz, probabil că n-ar fi fost obligat la o asemenea uniformizare. Parcurgerea textelor răscumpără în bună măsură asemenea neajunsuri, măcar prin aceea că te face adesea, prin frumusețile ce se relevă, să le uiți și să te lași furat de mersul poveștii ca atare.

De dimensiuni relativ reduse (fapt, se pare întrucîtva caracteristic prozei populare orientale, care apasă destul de tare pe latura morală, pedagogică a narațiunii, obligînd la concentrarea maximă — o pildă lungită pierzîndu-și efectul), cu particularități de expresie specifice, ele sînt în ansamblu scurte istorisiri privind emanciparea gîndirii populare, tablouri de viață reflectînd încercarea de a explica universul și raporturile omului cu el, de a propaga un punct de vedere sociologic și moral adecvat naturii omenești. Construite pe aceleași scheme eterne, circulînd cu perseverență pe distanțe enorme, prin transhumanță, prin deplasarea și întrepătrunderea grupurilor etnice sau numai prin mijlocirea indivizilor, mai ales în cazul mediilor plurilingve, de graniță, prin misionari, oameni ai mărilor, negustori, meseriași, prin intermediul triburilor nomade, al sclavilor și prizonierilor etc., într-un anume sens basmele, poveștile, snoavele din acest volum nu prea aduc multe noutăți față de basmul european, spre pildă. Ba uneori ai surpriza de a constata asemănări care în materie de literatură cultă ar duce cu gîndul la plagiat, dacă basmul și în general proza populară n-ar fi ea însăși, sub anume aspecte, și „un plagiat sincer și total". Așa, cutare poveste, cum ar fi, bunăoară, cea vietnameză intitulată *Croitorul și calfa*, seamănă pînă la identitate cu una franțuzească publicată de Legrand și aproape că-ți vine, cunoscînd anumite realități istorice, să te întrebi dacă nu cumva una dintre ele e o reflectare a celeilalte, care, la rîndul ei are cîteva date comune cu japoneza *Hambei cel lăudăros*. Dar cum, de fapt, asemenea exemple s-ar putea repede găsi și pentru alte texte, schemele, subiectul, anume situații, chemînd îndată altele întîlnite în proza populară a altor popoare, e mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cuminte a nu căuta neapărat pentru orice asemănare și niște căi mai mult sau mai puțin plauzibile care să fi înlesnit vreo influență. Altfel mama devenită broască țestoasă din basmul birman *Fata pescarului* ar presupune vreun fel de legătură cu cel rominesc în care mama se transformă în vacă. Fata din același basm ar trebui pusă în legătură cu cea cuminte a moșului din basmul nostru, având, tot așa, o mașteră care are o fată pocită și rivală, cu care, curios, se bate la un moment dat cu spada. Aceleiași povești i s-ar asocia momente din una indiană, *Gînd-bun și Gînd-rău* și tot așa înainte, fără prea multe rezultate. Cîteva observații în această direcție, dar mai ales altele de alt ordin, se pot totuși cu folos face. Spre exemplu, având în vedere lumea din care vin aceste basme, ne-am aștepta ca ele să fie invadate de un fantastic debordant, cînd, paradoxal, remarcăm dimpotrivă o rafinată economie a acestuia, o caligrafie delicată a lui (în care și monștrii devin de cele mai multe ori raționali), o observare esențială a naturii umane, fie ea comunicată ori nu pe această cale a fantasticului. Acesta, oricît ar părea stranie afirmația se înscrie, ca și în unele epopei, concretului imediat. Se cultivă mai ales hiperbolicul, comparația plastică (fața unei fete urîte e ca drumul bătut de tălpile elefanților și tot sub picioarele elefanților sînt aruncați și unii dintre supușii neascultători), se vorbește de obiceiuri amintind feudalitatea noastră (o femeie e amenințată, dacă va spune că împăratul a mîncat tărîțe, că i se va unge trupul cu miere și va fi aruncată de vie într-un furnicar), ori se evocă scene amintind picturile chineze și japoneze, cum e aceea în care un vultur pleșuv își zărește chipul în oglinda liniștită a unui lac sau aceea care spune că un balaur cumplit pîndea umbrele omenești ivite pe luciul unei ape pentru a-și capta victimele etc. Apar plante, animale, denumiri specifice și obiceiuri ce permit reconstituirea, în linii mari, a lumii din care basmele acestea provin. Ne întîmpină manghieri, tamarinzi, un fel de mîncare din orez și zahăr denumită *se*, cringuri de bananieri, rambutaki, kepeli indonezieni, păduri de bambuși și jungla luxuriantă etc. (De observat că la japonezi natura e plină de mistere. Dacă în spațiul indian zeitățile copacilor, pădurilor etc. sînt inteligibile, cele japoneze sînt iraționale, natura lor relativ vitregă părînd astfel personificată în aceste basme). Dăm peste măsuri și greutăți specifice (manul indian, riul japonez), peste munți de pietre scumpe, se fac minuni (un erou hrănește, ca Hristos, cu două prepelițe fripte o împărăție), se circulă cu mijloace de transport modeste precum tonpa (un car cu două roate) ricșa etc., dar și cu altele extraordinare (bunăoară, la mongoli un cal năzdrăvan înconjoară de șapte ori pe zi pămîntul) etc. Klewanoul indonezian, ulciorul chinezesc atît de strîmt la gură că șoarecele trebuie să-și ascută botul ca să ajungă la lapte, vasele japoneze pentru ținut jăratec, costume și denumiri speciale ale lor, cumîsul mongol care albește fața, funcții sociale caracteristice (maharajahi, zamindari, brahmani, mandarini), obiceiuri (coreenii își duc copii în munți să-i închine la sfintele morminte ale strămoșilor), iurte și multe altele converg în același sens, permițînd o rostologire în concret a simbolurilor fantastice și a șabloanelor care încintă ochiul și stîrnește imaginația întocmai ca produsele culte cu tentă fantastică, ba uneori ingenuitatea eroilor și ingeniozitatea în alegerea situațiilor celor mai potrivite și revelatoare solicită o participare excepțională din partea cititorului. Sînt luați în rîs împărații, călugării, mandarinii, cămătarii (unul nerecunoscător ajunge o dată chiar sărac lipit) brahmanii, bogătanii, proștii (*Împăratul care a mîncat tărîțe*, *Mandarinul purcel*, *Bogătanul păcălit*, *Logodnicul prostănac*, *Cămătarul păcălit*, *Negustorii și motanul*, în care apar un Barbă-cîruntă, un chelbos și un spin, toți răi, întocmai ca spinii și epilații din basmele europene, *Vaca din lună și brahmanii* cel laconic, în care o anume scenă pare ruptă din *Corbul și vulpea* lui La Fontaine, *Trei și unul*, *Basmaua cerșetorului*, *Țun-zi lungă*, *Înșelătorul pedepsit*, *Sluga și noionul* etc.), bunul simț al poporului sacrificînd cu nonșalanță toate autoritățile golite de un conținut adecvat, toate gesturile ce trădează din partea acestora o nonconformitate cu viața, fie ea și elementară. Sînt traduse aci o serie de *de ce*-uri ca să păstrăm pentru legendă terminologia hasdeiană (*De ce stă barza-ntr-un picior*, *De ce-i vulturul*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pleşuv, *De ce sare vrabia*) dar mai ales dăm peste un bun lot de poveşti cu animale (care ştiu citeodată şi geografie), multe din ele avînd turnura fabulei, a anecdotei şi stînd în bună vecinătate cu pildele şi învăţăturile, dintre care unele au ajuns mai de mult în spaţiu european (*Melcul cel şiret*, *Păsărarul cel isteţ*, *Cum i s-a căutat şorecuţei un mire*, *Povestea prietenului rău*, *Povestea şacalului şi a crocodilului*, unde şacalul, animal rău altfel, e privit, ca şi la noi vulpea, cu oarecare simpatie pentru „inteligenţa" lui, deşi cînd turbează „trebuie să-i tai coada pînă la urechi", *Şarpele cel înţelept*, *Vulpea a scăpat*, *tigrul a fost ucis*, amintind de *Ursul păcălit* al lui Creangă, după cum *Sluga şi zamindarul* e din acelaşi aluat cu o seamă dintre „năzdrăvăniile" lui Păcală, iar *Broasca ţioasă în cer* aminteşte de semena ei care a concurat cu boul şi tot umflîndu-se a crăpat etc.). Ele au în genere aceleaşi funcţii artistice şi morale ca şi fabulele esopice, ale lui La Fontaine sau Krîlov, ca şi celelalte poveşti cu animale cunoscute.

Multe dintre poveşti încep, se termină sau au incluse în ţesătura lor produse peremiologice (În goană după avut străin, pierzi şi avere, şi cămin; Pe cel ce năzuieşte la moartea unui prieten îl paşte nenorocirea; Dacă tigru-i prins în căpcană, se cheamă că tot mai e o dreptate pe pămînt; Tigrul în pieptul căruia bate o inimă de şoarece e mai slab decît pisica; Şacalului turbat trebuie să-i tai coada pînă la urechi; Nici un duşman nu se poate pune împotriva poporului; Biruie cine-i mai înţelept, şi nu cine-i mai puternic; Cel pe care-l ascunde poporul nu poate fi prins; Mai degrabă întorci din drum o săgeată, decît cuvintele rostite; Dragostea frăţească şi prietenia fac toate poverile mai uşoare; Pe cel ce moare cinstit oamenii îl pomenesc timp de o sută de ani, pe cel ce trăieşte fără cinste îl uită şi copiii; Nenorocirea se teme de omul învăţat şi-l ocoleşte pe departe; Un cîntăreţ bun e mai puternic decît un vrăjitor; Din cine nu ştie să facă nimic, iese, negreşit, un tîlhar straşnic; De lepădat te lepezi lesne de tine, greu e să-nveţi a face bine; Nu pentru sine se naşte omul, ci pentru ca altora să să le fie bine; Gîndiţi-vă şi la alţii şi vă va fi bine şi vouă; Adesea se-ntîmplă să-i pregăteşti altuia moartea şi nenorocirea îţi intră ţie în iurtă; Nu muri înainte de ceasul morţii şi nu te întrista înainte de sosirea tristeţii), vădind o experienţă şi înţelepciune general umană, convertită, ici, colo, în situaţii neaşteptate, în modalităţi de a o evidenţia care o fac lesne inteligibilă şi memorabilă. Ele susţin, în fond, schelăria etică a basmelor, concentrînd sau exemplificînd din loc în loc o experienţă, un fapt de viaţă. Altele dintre textele traduse explică pur şi simplu geneza sau ilustrează un proverb. *Oala scufundată*, bunăoară, se încheie cu: „De atunci se spune că visele leneşului nu fac nici cît o oală scufundată". În *Proştii învăţaţi* finalul parimistic stringe toată anecdotica: „Şi, iacă, aşa se adevereşte că ştiinţa, pentru prost, e ca lumina lămpii pentru orb!". În *Două minciuni* proverbul de încheiere „Acolo unde şoarecii pot mînca un ceaun (se pare că, de fapt, e vorba de o oală) de tuci, rîndunica poate ridica un copil de şapte ani în văzduh" se dovedeşte a fi, în fond, rezultatul a două afirmaţii anterioare, una că o oală a cuiva lăsată în păstrare unui prieten a fost mîncată de şoareci şi a doua că fiul celui care a minţit în legătură cu oala a fost răpit de o rîndunică, încît, unde e posibilă una, e posibilă şi cealaltă, sau, mai exact, nefiind posibilă una, nu e nici cealaltă. Altele trag o concluzie în chip de maximă ca *Povestea prietenului rău*, care se încheie cu: „Asta-i soarta prietenilor răi", sau de învăţătură, îndemn: „Să nu semănaţi niciodată cu bufniţa, prieteni, şi să nu-i învinuiţi pe alţii de vinile voastre", vădind aceeaşi preocupare de etică. Un deosebit accent se pune pe învăţătură, pe stăpînirea ireproşabilă a unei meserii, pe ştiinţa de carte şi pe arta scrisului, în timpul deprinderii cărora sînt reprimate orice alte sentimente, fie ele dintre cele mai puternice, precum cel matern, patern sau filial (*Leacul fermecat*, *Dragoste de mamă*, în care mama îşi pune fiul să scrie pe-ntuneric pentru a-l verifica, *Fericirea lui Ananda*, *Damdiu cîntăreţul* etc., etc.) renumele unui băieţel din Coreea stînd în a şti să scrie şi citi, în a alcătui stihuri şi a dezlega cele mai încurcate ghicitori (*Robul oglinzilor*), biruindu-l chiar pe împărat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Unele povești sînt elementar didactice, ca acea intitulată *Cu ce seamănă elefantul*, în care cinci orbi, pipăind cîte o parte a lui, răspund pe rînd : „Cu o măturǎ (coada), cu un stîlp (picioarele), cu o frunză (urechile), cu o frînghie (trompa), cu un zid de cetate (corpul)", compunînd în final o imagine schematică a acestuia. Altele, ca indoneziana *Trei și unul*, amintesc latinul adagio „Dividae et impera", ilustrînd isteţimea unui ţăran. Surprinde în cîteva cazuri șablonul introductiv neobișnuit pentru urechea noastră. *Capra prefăcută-n vircolac* începe, bunăoară, astfel : „O poveste cu un brahman și patru oameni șireți". Iar indiana *Două minciuni* și mai de-a dreptul : „Uite cum a fost", întocmai cu chinezeasca *Huan Siao* care debutează printr-un „Ascultă ce-a fost". Alteori o asemenea formulare devine mediană, ca-n *Înșelătorul pedepsit*, unde după fixarea premiselor, sîntem invitați, niţel cam ardelenește : „Ascultați numai". Japonezii rezumă uneori subiectul în prima frază : „Asta-i o poveste cu un bălaur mic, atît de mic încît ... (*Viteazul Issimbosi*). Apare, bineînțeles, întreaga recuzită a obiectelor fermecate (scoica, oala, ceașca, inelul cu mărgăritar negru, biciul pedepsitor, funia justițiară, clopotul care vestește apropierea dușmanilor Chinei, basmaua care conține elixirul frumuseții, pietre fermecate) metamorfozele miraculoase (un șoarece devine pisică, tigru și din nou șoarece, iar un balaur japonez e de un metamorfism spectaculos și aproape permanent, fiind, între altele, fată, glas turbat, cîini cumpliți, lup, uliu, cîrtiță, piatră, roi de muște veninoase etc.; un han mongol știe niște vorbe, și se preface în tot ce vrea, iar un voinic corecan taie șapte trestii pe care, vrăjindu-le, le face să-i semene aidoma, derutîndu-și astfel dușmanii), calul năzdrăvan (se înțelege, în primul rînd la mongoli, neam de călăreți vestiți), care fuge mai iute ca focul prin stepă etc. Invectiva gravă la indieni e „mistreț murdar", după cum la chinezi cea de „ou de broască țestoasă", „pui de broască" sau „cîine fără neam", iar spaima mare o produce apropierea unei turme de elefanți sălbateci, probabil prin teluricul lor fantastic. La mongoli „un elefant mort astupase cu trompa izvorul, așa că toată apa curgea pe un nou vad" producînd o secetă cumplită în tot hanatul respectiv (există acolo și un han al apelor, un fel de Okeanos).

Seceta, pentru a fi înlăturată e nevoie la mongoli să plouă cu găleata timp de 3 ceasuri, iar dacă ploaia nu vine, aceștia, neam de nomazi, își iau iurtele din pîslă groasă, le pun în spinarea măgarilor, încalecă și-și mînă turmele (uneori fabuloase), îndreptîndu-se spre alte zări, unde picior de han n-a mai călcat. Sînt trăgători la țintă concurînd cu Ochilă și la o întrecere un erou, după ce se depărtează de țintă cale de o lună de mers călare și-și încordează trei zile arcul (ceea ce amintește de bogatîrii ruși), nimerește cu săgeata prin urechea unui ac. La indieni, slugile „din zorii zilei și pînă se ivesc stelele pe cer ... trudesc pe cîmp, în grădina cu zarzavat, în livadă, pasc vitele, gătesc prînzul, fac curat în casă, tund oile, adună vreascuri, iar la ceasul mesei îi se dă o lipie de tărîțe de orez și o ceașcă cu apă în care fierbe orezul pentru stăpîni". Indienii, ca și, într-o măsură, chinezii, au un cult deosebit pentru judecător, care e solicitat în cele mai diverse pricini și uneori obligat de evidența realității ca atare să acorde cîștig de cauză chiar împotriva sentimentelor sale.

Tot acolo oricine după un drum lung „coboară la rîu ca să se spele de păcate", ceea ce duce cu gîndul la ritualizarea actelor vieții, la mitologizarea lor și nimic mai mult. La noi, ca și la mongoli, răufăcătorii sînt legați de cozile cailor, în vechime erau aruncați în groapa cu lei, la indieni sînt aruncați sub copitele elefanților iar la indonezieni legați de cozile bivolilor care-i tîrăsc indiferenți. În basmele japoneze și mongole se vorbește de oameni cu un singur ochi, ca ciclopii, și cu trei ochi, simbolizînd anormalul biologic, conjugat cu cel psihologic și moral, pe care societatea îl elimină în chip firesc, chiar dacă uneori brutal. Și acolo se taie, în semn de pedeapsă, nasul și urechile, iar, ca un amănunt ce relevă condiții locale, la mongoli jocul de șah e urmărit stînd călare pe cal (la japonezi se folosește uneori pentru călărie bivolul și chiar taurul). Timpurile străvechi sînt invocate la noi prin apel la vremea cînd lupii erau paznici la oi și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

puricele se potcovea cu 99 oca de fier etc., la indonezieni însă, se întîmplau unele lucruri cînd „tigrii nu mîncau carne, ci gîze sau purecii din blană". Tot aceştia au un frumos basm în care setea omului de a trăi mai mult decît obişnuit e arătată ca mai rea decît moartea în limite normale. (E drept,cazul e ilustrat prin individul care ar vrea să trăiască mai mult decît semenii, să fie chiar nemuritor în raport cu ei *Împăratul Suleiman cel înţelept*). Ceea ce la noi înseamnă peste nouă mări şi nouă ţări, la chinezi se măsoară prin „a înotat peste rîuri învolburate, s-a căţărat peste stînci prăpăstioase, a trecut pustiuri fără apă, a străbătut desişuri de pădure. În cele din urmă a ajuns la ţărmul oceanului. Şi măcar că era un straşnic înotător, peste ocean tot nu putea trece". Cu ajutorul unei broaşte ţestoase, mare şi neagră, îl trece eroul şi pe acesta. Un erou japonez Kendzo, zboară ca Dedal şi este înlănţuit pe o stîncă întocmai ca Prometeu. Căsătoriile se fac în Indonezia numai cînd stelele cerului se află prielnic aşezate, ceea ce aminteşte *Furtuna* lui Shakespeare, iar în China la naşterea unui voinic „prinde a străluci o stea albastră deasupra casei, iar tigrul cel rău crapă de necaz în pădurea din preajmă" (*Leacul fermecat*). Peţitorii în China şi Japonia sînt trimişi cu daruri care indică, în fond, starea socială a candidatului, iar în Coreea cadourile de nuntă constau în bani şi mătăsuri ş.a.m.d. Cum, în general, literatura aceasta stîrneşte o mulţime de asociaţii (aici stînd în bună măsură şi farmecul ei), nu-i lipsit de interes a asocia,prudent însă, cutare basm nipon (*Kurato cel fricos*) de *Soldatul fanfaron* al lui Plaut, ori de a semnala în cel dintîi dintre basmele mongole din culegere, gesturi ce amintesc de Strîmbălemne, de Anteu (Bator-Sedkiltu atinge pămîntul strămoşesc prinzînd puteri) ori o teamă de lipsă de apă şi un cult al pietrei ce sugerează aproape o plasmă comună cu *Tuliman* al lui Rădulescu-Codin şi citindu-l îţi vin în minte urări precum : *Tare ca piatra! Iute ca săgeata* etc. În alt basm mongol (printre cele mai spectaculoase ale cărţii) se vorbeşte de un rîu mort, prezent deopotrivă şi la greci (Styx) şi la nordici (Tuonela din *Kalevala*, spre pildă), iar la chinezi dăm peste poveşti în care unele gesturi sau un anume aer general pot duce cu gîndul la o asociere cu momente din balada *Meşterul Manole* (*Clopotul*, *Huan-Siao*), descinsă şi ea dintr-o tradiţie universală în legătură cu construcţiile. De altfel basmele, poveştile, legendele, tradiţiile străvechi ale tuturor popoarelor mai mult se apropie decît se diferenţiează între ele. Cum influenţa lor asupra literaturii culte e aşa de diversă şi universală, nu-i, la urma urmei, nici o surpriză formidabilă, nici o noutate în faptul că întîlnim reflexe ale lor în cele mai neaşteptate locuri. Încît, fără a aduce noutăţi fundamentale, textele acestea ajută la o mai bună cunoaştere şi apropiere a culturii populare asiatice, indiferent de vîrsta socială sau individuală a cititorului, ne aduc argumente în plus pentru circulaţia universală a unor motive literare, consemnînd în acelaşi timp o serie de elemente de viaţă concretă, specifică locurilor respective.

George Muntean

MAURICE BOUCHER: *Le roman allemand (1914—1933) et la crise de l'esprit* (Romanul german şi criza spiritului), Paris: Presse universitaires de France, 1961, 200 p.

Studiul a fost scris în 1940. Tipărirea lui a fost însă interzisă de autorităţile hitleriste de ocupaţie. Ulterior, în perioada imediat postbelică, cînd resentimentele erau încă foarte vii, publicarea unui studiu despre delicate probleme ale literaturii germane foarte recente nu a părut oportună. Ca urmare, lucrarea lui Maurice Boucher a văzut lumina tiparului abia în 1961, mai bine de douăzeci de ani după elaborare, în seria *Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Paris*, *Etudes et methodes*, tome VIII. Un interval de timp atît de mare între

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

redactarea și difuzarea largă a unei lucrări de exegeză literară pledează în principiu pentru interesul și actualitatea problemelor dezbătute. În cazul lucrării de față acest lucru se dovedește cu prisosință.

Autorul își fixează ca obiect de cercetare problema atît de controversată a crizei spirituale naționale oglindită în romanele germane ale epocii indicate. Cele două date, 1914 — 1933, alăturate titlului lucrării și indicînd perioada studiată se raportează, în concepția autorului, la realități diferite. În vreme ce 1933 este data limită de apariție a romanelor cercetate, coincizînd în timp cu instaurarea nazismului în Germania (deși, ciudat, autorul nu comentează în carte această semnificație fundamentală a anului 1933), 1914 este considerat sub raport simbolic ca începutul unei perioade preliminare (războiul), generatoare a crizei, propriu-zis autorul își începe analiza cu romane apărute postbelic (*Zauberberg* 1924, romanele lui J. Wassermann 1920—1930, romanele lui H. Hesse 1919—1930) dar care prin conținut de idei și prin concluzii sînt tributare experienței anilor de război.

Din mulțimea romanelor oglindind aspecte ale vieții sociale și morale ale Germaniei în împrejurările istorice care au marcat sfîrșitul primului război mondial și epoca imediat următoare, Maurice Boucher alege doar *cîteva exemple* menite să pună în valoare fenomenul crizei spirituale și să ilustreze atitudini etice deseori contradictorii, dar înscrise pe aceeași linie a demolării valorilor tradiționale și apoi a căutării unor puncte de reazem. Astfel, întregul material studiat este grupat în două mari secțiuni intitulate : *Ruina structurilor* și *În căutarea unor puncte fixe.*

Prima parte începe cu prezentarea creației lui Thomas Mann din perioada cuprinsă între apariția răsunătoarelor *Betrachtungen eines Unpolitischen* și publicarea romanului *Zauberberg*. Această fază a creației lui Thomas Mann, caracterizată, după cum se știe, de procesul șubrezirii certitudinilor morale ale scriitorului, de adoptare progresivă a unei atitudini sceptice, e socotită de autor drept prologul tragediei spirituale în care o generație întreagă de scriitori se va zbate căutînd zadarnic o ieșire. Sugerată în *Zauberberg*, *îndoiala* asupra valorii spiritului, asupra legitimității oricărei noțiuni universale și a validității oricărei legi, asociată cu o singură certitudine — aceea a răului absolut din viață și societate, dominînd despotic peste o lume obsedată de ideea culpabilității sale — începe să devină, arată M. Boucher, o atitudine și, respectiv, o viziune din ce în ce mai generală. Acest stadiu de confuzie este reflectat de pildă, de romanele lui Jacob Wassermann : *Cristian Wahnschaffe*, *Der Fall Maurizius* și *Etzel Andergast*, care în schema crizei spirituale stabilită de autor, ocupă pozițiile desemnate prin *Naufragiul valorilor* și *Dezagregarea personalității umane.*

Este luat apoi în considerare umanismul romanelor lui H. Hesse, definit de formula „fii tu însuți", realizată în armonia relativă atinsă prin luptă permanentă de personajele sale, ființe nobile, hipersensibile și neliniștite. Idealul scriitorului : formarea unei personalități umane armonioase (*Siddharta*, *Demian*, *Narziss und Goldmund*), subliniat de dramatismul imposibilității realizării sale în împrejurările sociale date (*Der Steppenwolf*), este — după părerea autorului — o reluare a tradiției umaniste germane în condițiile crizei materiale și morale a anilor 1920—1930.

Th. Mann, H. Hesse, J. Wassermann însoțesc descrierea critică a societății în care trăiesc de un examen de conștiință : ei încearcă, într-un fel sau altul, să regăsească umanitatea pierdută a omului ; ei critică, condamnă, pornind direct sau indirect de la valorile tradiționale de care sînt legați ; îndoielile și scepticismul lor sînt relative, distanța față de societatea în care trăiesc, considerabilă.

Atitudinea radicală, arată M. Boucher, o reprezintă un alt grup de scriitori, printre care Fr. Werfel, A. Döblin, L. Franck, E. von Solomon. Aceștia se cufundă într-un nihilism absolut. Neputința omului, inutilitatea eforturilor și labilitatea năzuințelor sale, confuzia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tuturor valorilor și persistența singulară doar a barbariei, slăbiciunii și indignității, sînt teme de fond ale unor romane și nuvele ca : *Wang-lun* și *Berliner Alexanderplatz* (Döblin), *Abituriententag, Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* și *Der Tod des Kleinbürgers* (Werfel), *Die Geächteten* (E. von Solomon), *Von 3 Millionen 3* (L. Franck). Cauza acestui nihilism este căutată de autor atît în marea criză economică de la sfîrșitul deceniului al treilea, trăduşă în mizerie și șomaj de masă, cît și în imixtiunea necontrolată în literatură a preceptelor psihanalizei.

Rostogolirea frenetică într-un univers haotic — haos material, intelectual, moral — înregistrată de romanele citate a generat însă și o reacție de sens contrar, îndreptată către regruparea în jurul unor poziții stabile : pe de o parte idealul purității sufletești și al activității constructive (același Fr. Werfel — *Barbara oder die Frömmigkeit*), echilibrul spiritual și încrederea calmă în viață, sentimentul datoriei (H. Carossa — *Der Arzt Gion*), pe de altă parte naționalismul exaltat și rebarbativ (H. Grimm). Această reluare sub altă formă a tradiției după rătăciri nihiliste, îl îndeamnă pe M. Boucher să tragă o concluzie surprinzătoare : în ciuda aparențelor, zice el, suprastructura civilizației noastre rămîne intactă, după o perioadă de incertitudini, rătăciri și criză spirituală, oamenii — căutînd valori pozitive la care să adere — își regăsesc structura sufletească așa cum a fost ea formată de trei mii de ani de reflecție filozofică și două mii de ani de gîndire creștină. Deși materialul cercetat indică limpede concluzii în sensul relativității temporale a fenomenelor spirituale și a nerepetabilității lor, autorul s-a lăsat atras, unilateral, de acele elemente de relativă permanență ale conștiinței umane, care dau iluzia eternei învîrtiri în cerc și a inanității progresului. Mergînd pe această linie el este preocupat în primul rînd de asemănări și puncte de contact. Astfel, în prefața lucrării, vorbind despre literatura din Germania după 1945 el afirmă că în ciuda orientării politice sau confesionale diferite, chiar opuse, majoritatea scriitorilor germani se întîlnesc în același sentiment de respect pentru persoana umană, în aceeași negare a unor realități crude ; ceea ce este în principiu adevărat dar nu și suficient pentru a reflecta cît de cît mulțimitor realitatea complexă a literaturii germane contemporane. Renașterea spirituală a Germaniei îi apare autorului — care refuză să deosebească două Germanii opuse ca orientare politică și culturală sugerînd, dincolo de aceste deosebiri, existența unei unități spirituale în sensul tradiției umaniste europene — cu atît mai manifestă cu cît haosul intelectual și moral cuprins în romanele cercetate păruse mai adînc.

În legătură cu literatura perioadei 1933—1945 nu se fac comentarii. Deoarece însă lucrarea tratează despre criza spriuală între datele menționate iar în prefață se vorbește de depășirea acestei crize în literatura *posterioară* anului 1945, se creează implicit impresia că autorul consideră totuși perioada dintre 1933—1945 ca o continuare a crizei.

Pe baza acestor date — insuficiente — și sprijinindu-se pe citate din Novalis și Fichte, M. Boucher încearcă să formuleze o lege generală a dezvoltării spirituale a omenirii : renașterea spirituală începe în împrejurările celei mai tragice decadențe și invers. Formula e simplificatoare și neconcludentă : nici cauzele adînci ale decadenței nici cauzele esențiale ale regenerării sociale nu sînt analizate.

Lipsit de cunoașterea dialecticii fenomenelor sociale, M. Boucher nu poate înțelege esența contradicțiilor izbitoare ale așa-numitului „miracol economic" vest-german deși, de perfectă bună credință, le înregistrează și se străduie să le pătrundă sensul. Astfel, relatează de pildă autorul, mulți dintre cei plecați din Republica Democrată Germană în Republica Federală Germană după un timp oarecare se întorc. Întrebați asupra motivului reîntoarcerii, ei răspund aproape întotdeauna că au hotărît să revină deoarece nu au găsit în locurile economicește prospere în care se stabiliseră temporar, decît preocupări sordide, — „banii nu pot constitui un ideal în viață", declară ei, într-un fel sau altul. Confortul chiar foarte relativ, o viață în care necesitățile normale ale omului să fie satisfăcute cît de puțin, să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

constituie oare elemente generatoare de anarhie spirituală? — se întreabă autorul. Gravitatea problemei este intuită dar autorul nu e în măsură să propună o rezolvare. El nu poate înțelege că atare anomalii sînt legate numai de o anumită întocmire a societății, deoarece ignoră în genere rădăcinile economice și aspectele de clasă ale fenomenelor de suprastructură.

De asemenea, consecvent obiectivist, el nu încearcă să ia atitudine față de pozițiile reacționare ale unora din scriitorii prezentați (H. Grimm, H. Carossa) și se mărginește cel mai adesea să prezinte conținutul romanelor subordonînd-l ideii de criză spirituală, pentru a-l utiliza apoi ca argument al concluziei generale referitoare la existența unor permanențe în cadrul valorilor umanității.

În ansamblul, materialul prezentat este supus nu atît unei cercetări estetice, cît mai degrabă unor judecăți de valoare etice. În ultima analiză problema care îl interesează pe autor este gradul de îndepărtare al scriitorilor față de normele etice tradiționale (luate într-o accepțiune foarte largă) și deci posibilitatea ierarhizării lor în schema crizei spiritului. Ceea ce înseamnă că studiul conține și aprecieri asupra realizării ca opere de artă a romanelor discutate. Ele sînt numeroase, vădesc un spirit pătrunzător, o sensibilitate fină și cultivată.

În general, întreaga expunere impresionează prin claritate, prin analiza concretă și concisă, la obiect, prin tonul simplu și spiritul imparțial care, din păcate, evoluează uneori în obiectivism pur.

V. Nișcov

„Europe", ianuarie-februarie 1964, nr. 417—418

SHAKESPEARE

Fidelă tradiției sale de a închina cîte un număr festiv figurilor marcante ale culturii universale cu prilejul diverselor aniversări, revista franceză „Europe" dedică la începutul anului 1964 numărul dublu, ianuarie-februarie lui William Shakespeare, la 400 de ani de la nașterea lui. Este un nou prilej de a grupa la un loc articolele unor personalități distinse din lumea universitară a Franței de azi, scriitori, critici, autori dramatici, istorici, cît și ale unor scriitori și critici străini care transmit pe această cale, ecoul operei shakespeareene în Statele Unite, Spania, Polonia.

Studiile din actualul volum se deosebesc de altele, aproximativ recente, dedicate lui Shakespeare și în care se încearcă printr-o diversitate de mijloace să se descifreze așa-zisa „enigmă" născută din incertitudinea celor mai multe dintre datele ce alcătuiesc biografia dramaturgului englez și din faptul că nu s-au păstrat manuscrisele operelor sale. În volumele *Pentru descoperirea lui Shakespeare* ale lui Abel Lefranc (1950), *Shakespeare de el însuși* de Jean Paris (1954) din colecția „Écrivains de toujours" sau în masivul volum *Shakespeare*, editat la Paris (Hachette, 1962) discuția este purtată în jurul identificării personalității marelui dramaturg. Se încearcă astfel să se aducă lumină în controversa provocată de Robert Greene în 1592, cînd punea la îndoială existența autorului — actor născut la Stratford în 13 aprilie 1564. Dacă în Anglia se găsesc mulți care înclină să-l înlocuiască pe Shakespeare cu Bacon, Marlowe, Lord Derby, în Franța doar cîteva voci timide au opinat pentru Bacon, iar Lordul Derby are un singur adept mai de seamă, convins, dar nu convingător, în persoana lui Abel Lefranc.

Poziția revistei „Europe" este net diferită. Pierre Abraham, în articolul intitulat *Teatru* fixează de la început drumul care trebuie urmat și anume ca numai opera shakespeareană să fie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

supusă analizei critice în lumina preocupărilor actuale. Biografia, deşi nu poate fi omisă cu desăvîrşire, nu poate constitui ea singură miezul discuţiei. Asemenea lui Homer, marii creatori nu au biografie şi ceea ce contează cu adevărat este opera, ea reprezentînd realitatea evidentă care-l apropie pe artist de marele public.

Conformîndu-se acestei linii directoare, „Europe" selectează acele articole în care accentul cade pe analiza teatrului shakespeareean. Mai mult, chiar fotografiile care însoţesc textele reprezintă doar pe marii interpreţi sau puneri în scenă concepute de regizori din diferite timpuri cu predilecţie din Anglia şi Franţa, fiind înlăturate cu totul imaginile din epocă, mult reprodusa casă natală, care nu se deosebeşte cu nimic de celelalte clădiri de ţară din secolul al XVI-lea, sau portretul dramaturgului, care poate fi găsit în orice dicţionar.

După conţinut, articolele din „Europe" pot fi împărţite în trei grupe mari. Unele sînt interesante pentru că aduc precizări de istorie literară şi puncte noi de vedere în interpretare. Este firesc că în această primă grupă îşi găseşte locul studiul informat al lui Henri Fluchère, *Shakespeare şi noi*, singurul în care se aminteşte de controversa asupra identităţii lui Shakespeare. Acest fapt nu ocupă locul principal în economia studiului, ci este menţionat în mod firesc atunci cînd autorul cuprinde într-o privire de ansamblu felul cum a fost înţeles marele Will în decursul timpului. Expunînd opiniile criticii universitare engleze, reacţiile francezilor, începînd cu Voltaire, efortul depus în stabilirea textelor în care eruditii francezi au contribuţia lor, dînd un istoric al diverselor interpretări începînd din vremea Restauraţiei din Anglia din 1660 pînă azi, Henri Fluchère este de părere că fiecare epocă a imprimat operei shakespeareene ceva din specificul ei. Căci, fără îndoială, scrie el a existat un Shakespeare clasic formulat de secolul al XVIII-lea, altul romantic, născut din poezia mormintelor, din romanul negru, din cultul eroilor de genul lui Hamlet, un Shakespeare victorian, atent la morală, înaintea unui Shakespeare regalist, democrat, catolic, psiholog, freidian, pozitivist, existenţialist. Nu există o temă de filozofie ori de ideologie contemporană care să nu fi fost găsită şi amplificată în opera sa. S-a văzut în el chiar un prefascist, prin interpretarea tendenţioasă şi eronată a piesei *Coriolan*. Henri Fluchère, devotat marei arte a lui Shakespeare consideră, pe bună dreptate, că numai cercetările bazate pe cunoaşterea situaţiei politice, economice, sociale, permit ca scriitorul să fie integrat realităţii istorice a timpului său, numai în asemenea condiţii putînd fi pe deplin înţeles.

Pierre-Aimé Touchard reia în *Shakespeare în Franţa* expunerea istorico-literară pe care o face şi Henri Fluchère, dar restrînge sfera de cercetare la ţara sa ceea ce îi permite să apeleze la informaţii de amănunt. Ca punct de plecare al discuţiei despre felul cum a fost înţeles Shakespeare în Franţa este luată judecata lui Voltaire asupra dramaturgului englez din *Comentariile asupra teatrului lui Corneille*. Acest text din 1765 este de un mare interes pentru a explica pe Ducis care în 1769 a transformat în tragedie clasică drama elisabetană, pe La Harpe care se scandaliza fiindcă englezii îl considerau pe Shakespeare ca cel dintîi dintre autorii dramatici, pe Vigny care, traducînd în 1828 *Negustorul din Veneţia* şi în 1829 *Othello*, a modificat mult textul în sensul că l-a edulcorat, l-a domolit, ca şi Dumas-tatăl în 1847, pentru ca adaptările lor să nu albă soarta reprezentaţiei cu *Othello* a unei trupe engleze, fluierată de francezi în 1822 la Porte St. Martin. La sfîrşitul secolului al XIX-lea traducerile se înmulţesc şi se apropie tot mai mult de original, după ce romanul naturalist a obişnuit publicul cu limbajul vorbit. După Maeterlinck, care traduce şi pune în scenă *Mackbeth* printre ruinele unei mănăstiri normande, Jacques Copeau, mare admirator al lui Shakespeare, revoluţionează teatrul cu spectacolul *Noaptea regilor*. Acum i se descoperă dramaturgului englez graţia lui Marivaux, prospeţimea lui Musset, vigoarea lui Molière, sublimul lui Racine, truculenţa lui Rabelais, lirismul lui Hugo, profunzimea lui Pascal. Pentru a şi-l apropia, francezii aveau nevoie de elemente de comparaţie luate tot din lumea lor. O dată cu Jacques

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Copeau, Shakespeare n-a mai fost jucat în manieră clasică „à la française". Acțiunea începută de el a fost continuată de Dullin, iar Jean Laurent, Jean Vilar, Jean-Louis Barrault, Sarah Bernhardt care dau noi interpretări, punînd tot mai mult în valoare arta shakespeareană.

În articolul *Luminile lui Shakespeare*, Jean-Jacques Bernard face interesante asociații literare ca și Michel Grivelet care în *Francezii, luna și Shakespeare* are ca punct de plecare cîteva reflecții ale lui Heine.

Cyrille Arnavon în *Shakespeare și Statele Unite* urmărește ecoul operei scriitorului englez peste ocean, la epoci diferite. Articolul, bine informat, cuprinde și prețioase aprecieri de valoare și asociații cu literatura americană. Jan Kott, autorul cărții *Shakespeare, contemporanul nostru* primită cu multă căldură de Pierre Abraham într-o notă de lectură din același număr al revistei „Europe", își dedică articolul *Titania și capul de măgar* analizei piesei *Visul unei nopți de vară*. Foarte interesant este articolul *Arta tipului* scris de spaniolul Jesus Izcaray. El folosește acest prilej ca să judece în lumina unei mari literaturi, actuala literatură spaniolă. Jesus Izcaray nu se sfiește să arate exagerările unor romancieri spanioli care, atunci cînd e vorba să împlinească tipuri de revoluționari, ajung la generalizări și schematizări din necunoașterea artei tipizării. El consideră pe Othello, pe Iago, pe Shylock modele de realizare artistică pentru toate timpurile.

O altă categorie de articole au în vedere istoria Angliei din vremea lui Shakespeare. Émile Tersen expune date exacte din istoria și civilizația Angliei, deosebirea dintre Renașterea engleză și Renașterea de pe continent, într-un cuvînt, împrejurările domniei Elisabetei Tudor și primii ani de la urcarea pe tron a lui Iacob I, oferind astfel posibilitatea de a medita asupra epocii în care a trăit dramaturgul englez. Jacques Madaule se oprește în *Shakespeare și istoria Angliei* doar asupra pieselor istorice în care sînt cuprinse faptele din aproape trei secole nu numai din Anglia ci și din Franța. Măreția lui, scrie Madaule, este aceea de a fi fost „memoria vie a țării sale". În *Politicul și socialul*, Jean-Jacques Mayoux urmărește cum se reflectă istoria în întreaga operă a lui Shakespeare. Totul este exprimat cu ponderea omului de știință, judecă faptele obiectiv chiar atunci cînd este vorba de atitudinea lui Shakespeare față de Ioana d'Arc și față de Franța în general, cînd este știut că opera lui prezintă Războiul de 100 de ani văzut numai prin prisma englezilor, cu totul defavorabil părții adverse.

În sfîrșit, un mare număr de articole este consacrat artei interpretative și acțiunii de răspîndire a teatrului lui Shakespeare. Considerîndu-l „artisan de théâtre", Félix Carrère propune ca în studierea pieselor sale să se țină cont că Shakespeare nu a făcut diferență între talentul său de scriitor și meseria sa ca om de teatru. Sfaturile date de Hamlet actorilor la începutul actului III sînt o dovadă că scriitorul a meditat mult asupra metodelor prin care să obțină eficacitate în jocul actorilor prin îmbinarea gestului cu mișcarea și expresia. De altfel, toate piesele sale au fost concepute în așa fel încît să corespundă necesităților scenice ale epocii elisabetane și să comunice o viziune a vieții strîns legată de însăși experiența actorului-scriitor.

M. T. Jones-Davies sub titlul *Corul, prologul, inducția, teatrul în teatru, masca în teatrul lui Shakespeare* susține, sprijinindu-se pe nenumărate exemple, că de la debut pînă la sfîrșitul carierei, dramaturgul a utilizat cele mai variate procedee ale teatrului moștenite de la înaintași sau descoperite la contemporani pentru a recrea viața și a scoate efecte variate. Ca poet, el este animat de problemele care pasionau Anglia în timpul Renașterii. Două articole semnate de Nelly Stéphane și Raymonde Temkine sînt dedicate interpretării rolului Regelui Lear, iar regizorul Morvan Lebesque împărtășește din experiența dobîndită prin punerea în scenă a piesei *Hamlet*. Michel Saint-Denis în *Shakespeare și Anglia de azi* evocă sărbătorirele anuale din orașul natal, amintind valoroase puneri în scenă, actori celebri și interpretări de neuitat. Michel Zéraffa în *Shakespeare și „Noul teatru"* face istoricul evoluției teatrului sha-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

kespearean pe scenele franceze şi îşi exprimă părerea de rău că mai lipseşte încă şi astăzi un „institut Shakespeare" în care dramaturgul să fie studiat şi cunoscut înainte de a fi jucat. Barbara Bray în articolul *Shakespeare acasă* arată în ce măsură radioul, televiziunea şi cinematograful contribuie la popularizarea acestei opere. Articolului i se aduc completări în *Shakespeare la cinema* de Guy Gauthier şi în *Cîteva răspunsuri la un chestionar* pus de revista „Europe" cu scopul de a vedea în ce măsură opera lui Shakespeare a fost citită sau auzită, ce reprezintă ea astăzi, care a fost aportul radioului, televiziunii şi cinematografului în răspîndirea ei.

În sfîrşit, cele două sute de pagini închinate de „Europe" comemorării naşterii lui Shakespeare se încheie cu un tabel cuprinzînd reprezentaţiile teatrale în Franţa începînd din anul 1900 pînă în 1963, cît şi o *Cronologie*, înscrîind faptele cuprinse între 1533, data naşterii Elisabetei Tudor şi 1626, cînd moare Bacon.

Numerele comemorative dedicate unui scriitor sau unei literaturi, întocmite cu competenţă ştiinţifică şi gust artistic în prezentarea grafică, sporesc prestigiul revistei franceze pe plan mondial.

Cornelia Ştefănescu

I. U. JARNÍK şi A. BÎRSEANU: *Doine şi strigături din Ardeal*, Editura pentru literatură, 1963

Cînd prefaţatorul noii ediţii de *Doine şi strigături din Ardeal*, afirma că „teme poetice de largă circulaţie în folclorul românesc şi-au găsit în textele date la iveală prin colecţia Jarník-Bîrseanu maxima lor şlefuire artistică" (VII) — avea perfectă dreptate. Deosebirea esenţială a colecţiei faţă de toate celelalte stă tocmai în înaltul ei nivel artistic de ansamblu. În timp ce folcloriştii anteriori — cu excepţiile cunoscute —, şi mai ales cei care urmează acestei date, se grăbeau să publice orice „product poporan", gîndind că în felul acesta vor înfăţişa mai fidel realităţile satului românesc, Jarník şi Bîrseanu supun dintru început selectării imensul material primit din partea lui I. M. Moldovanu şi scot la lumină numai acele creaţii care erau „afară din cale de preţioase".

Şi totuşi, impunerea colecţiei printre cele mai reprezentative, devenite clasice, nu se explică îndeajuns numai prin valoarea intrinsecă a textelor. Ceea ce a contribuit mai mult ni se pare a fi însăşi evoluţia folclorului — schimbările survenite în ierarhia genurilor şi speciilor —, creşterea în importanţă a liricului.

Era explicabil, prin urmare, ca o colecţie a liricii populare — cum este aceasta — să ajungă în centrul atenţiei generale, din moment ce conţinutul ei constituie latura cea mai vie a vieţii folclorice. Aşadar, reeditarea de faţă — dincolo de orice considerente de revalorificare a moştenirii culturale — este pe deplin justificată.

Dar însuşi istoricul apariţiei sale este romanesc — şi Ovidiu Papadima, folosindu-se de mărturisirile celor doi coautori, îl narează pe larg — găsind cu această ocazie prilejul să ajungă la unele concluzii revelatorii pentru soarta colecţiei. Astfel, urmărind una dintre ideile esenţiale ale lucrării *Anton Pann — „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştiului*, autorul prefeţei conchide că „fina şlefuire" a textelor nu s-ar datora intervenţiei lui Jarník şi Bîrseanu — ca la Alecsandri sau Ath. M. Marienescu etc. — ci unei lungi circulaţii anterioare, cvasi-folclorice, prin intermediul documentelor scrise. „Prin această circulaţie şi recreare în lumea cărturarilor ardeleni plecaţi de la ţară, dar păstrînd necontenit legătura cu creaţia ei orală, credem că s-ar putea ex-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plica — .... — şi deosebita frumuseţe, fina şlefuire a atîtora dintre mărgăritarele acestei adevărate antologii de lirică populară" (XXVIII). Ba mai mult, prefaţatorul încearcă chiar să identifice — şi credem că o face cu folos — prezenţa unor asemenea creaţii, ce nu aparţin folclorului tradiţional, ci vin dintr-un mediu orăşenesc de mici cărturari, deşi Jarník şi Bîrseanu pretind că le-au eliminat pe toate. Iată un astfel de exemplu (desigur ele se pot înmulţi considerabil) :

„Bate vîntul pe sub fagi
Eu mă duc mîndro la Blaj
Şi-ţi iau şi doruţul tău
Dar nu ţi-l voi ţine rău.
Că-l voi pune între cărţi
Ca să-l văd cîndu-mi învăţ.
Bate vîntul tot de-odată
Mai sărută-mă odată,
Drăguţa mea supărată !
Să mestecăm lacrimile
Ce le varsă inimile"

Foarte uşor de recunoscut, dar nu definitoriu pentru ceea ce a însemnat, de fapt, contribuţia acestor anonimi „studenţi" la destinele folclorului şi poeziei culte. Gama creaţiei lor este mult mai bogată decît ne-am închipui-o, şi merge uneori pînă la perfecta identificare cu stilul popular tradiţional, încît recunoaşterea este îngreuiată, dacă nu imposibilă.

O viitoare ediţie critică — posibilă după descoperirea textelor lui I. M. Moldovanu — va stabili mai exact în ce măsură afirmaţia lui Bîrseanu, prin care se arată că n-au intervenit în texte, este adevărată sau nu („Schimbări nu făcurăm"... VIII). Avem totuşi impresiu dincolo de concluziile lui Ovidiu Papadima — că cei doi au fragmentat unele cîntece şi au extras doar acele părţi care li s-au părut mai reuşite. De aici şi starea de suspensie a multor bucăţi, necunoscută folclorului — fie el şi de origine orăşenească. După stabilirea unor apropieri între colecţia Jarník-Bîrseanu şi culegerea lui Nicolae Pauleti, provenind din aceeaşi zonă — Cîmpia Transilvaniei : „inima liricii ardelene" — Ovidiu Papadima se opreşte pe larg asupra mediului social reprezentat de colecţie, cît şi asupra identificării ariei de cuprindere a acesteia pe baza numelor de localităţi şi rîuri cuprinse în texte, lucru foarte inteligent şi subtil, de altfel.

Şi deşi autorul face cîteva observaţii judicioase privind încadrarea greşită a unor doine la alt capitol decît cel corespunzător („Multe dintre produsele sale tipice ale dorului şi înstrăinării — *n.n.*), sînt încadrate de ei în mod greşit în capitolul intitulat *Jalea orfanului*, urmînd după gruparea *Jalea celui depărtat de ai săi*, unde ar fi trebuit să-şi aibă locul : „De-oi călca din peatră-n peatră,/ Din străin n-oi face tată"... *Doine*, CDXXXIV etc.), iar în altă parte se opreşte asupra organizării interioare a colecţiei („Dar în gruparea interioară a liricii de dragoste Jarník şi Bîrseanu sînt primii la noi care trec dincolo de rama speciilor şi înovează fericit, încercînd să realizeze — prin capitole diferite — un fel de monografie a idilei, cu etapele şi peripeţiile ei", XI), ni se pare, totuşi, că trece prea repede peste această latură a contribuţiei celor doi. Jarník şi Bîrseanu, după cum ne-o mărturiseşte cel de-al doilea în prefaţa primei ediţii de la 1885, s-au aflat în încurcătură cînd a fost vorba să organizeze materialul fişat — neexistînd nici o categorisire anterioară. Atunci au procedat la sistematizarea lui pe baza criteriilor de conţinut, iar rezultatul a fost ceea ce Ovidiu Papadima numeşte : „un fel de monografie a iubirii, cu etapele şi peripeţiile ei" (XI). Desigur, gruparea n-avea nici o pretenţie ştiinţifică, dar ridică unele probleme a căror lămurire ni se pare necesară. Mai întîi, se încearcă definirea doinei : „Doina este poezia în care rominul îşi dă la iveală simţămintele, tainele inimii sale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aceste simțăminte pot fi de tristețâ sau de bucurie, de dragoste, de dor, de entuziasm etc..., cu toate acestea însă duioșia predominește în acest cîntec caracteristic al săteanului nostru. În ceea ce privește originea cuvîntului doina, părerile sînt deosebite. Dl. B. P. Hașdeu susține într-un studiu publicat în „Columna lui Traian" și reprodus în „Transilvania" din 15 martie 1883, că *doina* ar fi de origine dacică". Cu toate că Bîrseanu surprinde undeva specificul doinei: „însă duioșia predominește în acest cîntec", el suprapune, totuși, termenul peste întreaga lirică cîntată. Or, realitatea e alta. Noi înțelegem prin doină doar o *anume specie* a liricii, *legată de un anume stil de interpretare* — stil surprins încă din 1855 de „un muzic de mare talent, Dl. Henri Erlich care a locuit cîțiva ani în Romînia și a publicat un album de arii românești: „Negreșit, ariile românești vor părea curioase popoarelor occidentului pentru melodia lor cu totul originală și, cîteodată, putem zice sălbatică, și pentru companiamentul lor ce cuprinde uneori acordurile cele mai capricioase, cele mai bizare, și alte ori foarte simple și monotone. *Ele au însă o expresie de melanholie dulce și dureroasă chiar. Sînt mai cu seamă unele pasaje misterioase care le fac să se prezinte dorinți înfocate și ascunse în fundul inimei, și care se manifestă printr-un soi de plînset melodic. Acestea sînt ariile doinelor*" (sublinierea noastră), apud V. Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, 1867, nota de la p. 223.

Prin urmare, ceea ce caracterizează în primul rînd doina, este melodia acesteia — dar coordonatele ei specifice pot fi extrase și pe baza textului literar. Fie că este vorba de cîntecele de dragoste, de dor și jale, de înstrăinare, sau de haiducie, cîntece ce presupun o adîncă vibrare lirică, ceea ce se impune de la început în privința conținutului, este sobrietatea împinsă pînă la mister — cum bine zice „muzicul" amintit — ca o dovadă a seriozității sentimentului (de cele mai multe ori rezultînd din durere). De aceea, orice dovadă a facilității este un argument că textul nu face parte din sferele doinei, ca în exemplul următor:

„Dragostele tinerele
Nu se fac din floricele
Ci din buze subțirele
Din degete cu inele
Și din grumaz cu mărgele" (*Doine...*, CDXXIV)

De asemenea, doina este lipsită de caracterul expozitiv, făcut la persoana a treia. Dovadă a intensei participări — „eroul liric" se află în chiar centrul narațiunii, comunicîndu-și direct gîndurile și sentimentele — lamentîndu-se de obicei. Concepînd doina în felul acesta, la o atentă privire a textelor descoperim existența a numeroase bucăți ce nu pot fi încadrate în categoria scrisă cu litere mari pe frontispiciul colecției. Avînd la îndemînă doar textul literar, nu și transcrierea melodică, cei doi coautori greșesc adesea — nu numai în interiorul sferelor doinei. Dovada cea mai elocventă a acestei nesiguranțe o constituie încadrarea ca „doine" a unor piese ce ar putea fi luate mult mai repede drept strigături ca atît de frapanta:

„Haideți, feciori, la cătane
Să mîncăm pită cu carne;
Haideți, feciori, la bărbunc
Să mîncăm carne de junc" (*Doine...*, DCXXVII)

Prezența în chiar context a numelui „bărbunc" — dansul acela sălbatec ardelenesc, de care vorbește pe larg și Ion Slavici în *Mara* — ne convinge o dată mai mult că avem de-a face cu o strigătură creată tocmai pentru asemenea ocazie și nicidecum cu un cîntec în înțelesul obișnuit al cuvîntului. De asemenea, multe din bucățile cuprinse în capitolul *D-ale cătănii*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

specie foarte recentă pe plan istoric — nu sînt, de fapt, nici doine, nici strigături, ci simple „ocazionale", scrise pe caiete sau în răvașele către cei dragi, spre a spori afectivitatea lucrurilor transmise :

„— Sabie scăldată-n lapte
Badea meu e dus departe.
— Sabie scăldată-n sînge,
Taci , mîndruță nu mai plînge !" (*Doine...*, DCXIX)

Cît despre originea cuvîntului, discuțiile au fost mult prea largi spre a mai reveni și noi. Cert este că doina, în accepțiunea de specie a liricii populare, este o creație pur românească, cuprinzînd chintesența caracterului național.

O altă problemă ridicată de A. Bîrseanu este încercarea de a stabili specificul zonelor folclorice pe baza prezenței sau absenței unor anume titluri de doină. Astfel : „*Cîntecele haiducești*, care formează o parte așa de însemnată a poeziilor poporale din Moldova și Muntenia ... în Transilvania,... sînt cu mult mai puțin reprezentate" : (XIII—1885). Pe de altă parte : «O specie de poesii proprie numai ardelenilor, bănățenilor și bucovinenilor sînt „cîntecele de cătănie" » (XIV). Dacă la vremea respectivă lucrurile erau, în linii mari, juste, evoluția folclorului infirmă astăzi delimitarea propusă. În timp ce cîntecele haiducești s-au împuținat simțitor în Moldova și Muntenia — ajungîndu-se, mai ales în Moldova, la o dispariție aproape totală a lor —, cîntecele de cătănie — după trecerea atîtor războaie peste hotarele țării —, și transformarea serviciului militar într-o obligativitate — s-au încetățenit peste tot, la fel de puternic. Pe linia scoaterii în evidență a specificului regional merge și încadrarea „cîntecelor bătrînești" la finele volumului în așa-numitul capitol : *Varia*. Fiind prea puțin reprezentative Transilvaniei, Jarník și Bîrseanu le-au trecut la locul cuvenit.

Întorcîndu-ne la ediția de față îngrijită de C. Ciuchindel, cîteva lucruri se impun de la început. Mai întîi, ca pare a fi concepută drept o ediție populară, și nu științifică, — urmînd aproape întru-totul aranjamentul celeia de la 1895, dar lipsindu-i atît de necesara numerotare a textelor — lucru ce îngreunează munca cercetătorului. Apoi, urmărirea paralelă a edițiilor scoate în evidență prezența unor modificări inadmisibile — mai ales că nu-s mărturisite ! — cum divizarea unui text în două :

I „Bădița cu șapcă neagră
Iese-n cale și mă-ntreabă :
Fostu-i-am vreodată dragă ?...
Eu răspund dintr-un cuvînt,
Făr'să pun ochii-n pămînt :
Că i-am fost trei ani la rînd

*

II —El răspunde — tu, leliță
Să-mi mai fi un an drăguță !
Eu i-am spus că m-oi gîndi,
Și-apoi mă voi hotărî" (*Doine...*, XCVII, p. 30),

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau, dimpotrivă, cumularea a două bucăți într-una : (XCIX + C) ; (CC + CCI) : (CCXVI + CCXVII)... Iată o asemenea împreunare a două strigături : (LXXXV + LXXXVI)

I „— Mîndră, merișor domnesc —
Te-aș iubi și nu-ndrăsnesc.
— Îndrăznește, îndrăznește
Dacă inima-ți potrește !"

II „— Trecu mîndra pîngă mine
Și-acuma nu mai văz bine ;
Nu știu, fi-va vrăjitoare,
De m-a orbit așa tare !
Vrăjitoare cum vei fi,
Mîndră eu te voi iubi,
Chiar de tot de m-oi orbi !" (p. 225)

Dacă uneori modificările au vreo rațiune — ca înlăturarea strigăturii CCCLX, cu nuanță șovină, și a notei respective, de cele mai multe ori ele nu-și află vre-o justificare, fiind făcute fără nici un rost, cum în cazul schimbării versului „*Foaie verde* trei pătace" (CLXIV) cu „*Frunză verde* trei pătace" (p. 48) etc. — sau a eliminării a numeroase note nevinovate sub toate aspectele. Indiferent de destinația unei anume ediții, rigurozitatea științifică trebuie să-l conducă în permanență pe editor.

Dincolo de aceste lipsuri, care nu anulează munca depusă, reeditarea acoperă un gol simțit de multă vreme în folcloristica noastră, și inițiativa Editurii pentru literatură este salutară. Desigur, o ediție critică ar fi fost mult mai utilă, dar pînă la realizarea ei, simpla reeditare a textelor suplinește nevoile actuale. În felul acesta, mărgăritarele creației populare se întorc încă o dată la cei care le-au izvodit.

Ionel Oprișan

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclor literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate, la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, dar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, Raionul 23 August, București.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R. P. R.

M. EMINESCU, **Opere**, vol. VI, ediție critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756, p. + 63 reproduceri, 56 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală și comparată**, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.

A. FOCHI, **Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte.** Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor. Studiu istorie-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

AUGUSTIN Z. N. POP, **Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu**, 1962, 623 p. + 6 pl., 26,70 lei.

NICOLAE LIU, **Catalogul corespondenței lui Ion Ghica**, 1962, 432 p. + 1 pl. 13,90 lei.

* * *

Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia în anul 1838, ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

I. P. I. — c. 3126

43.461

Lei 15.—

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro